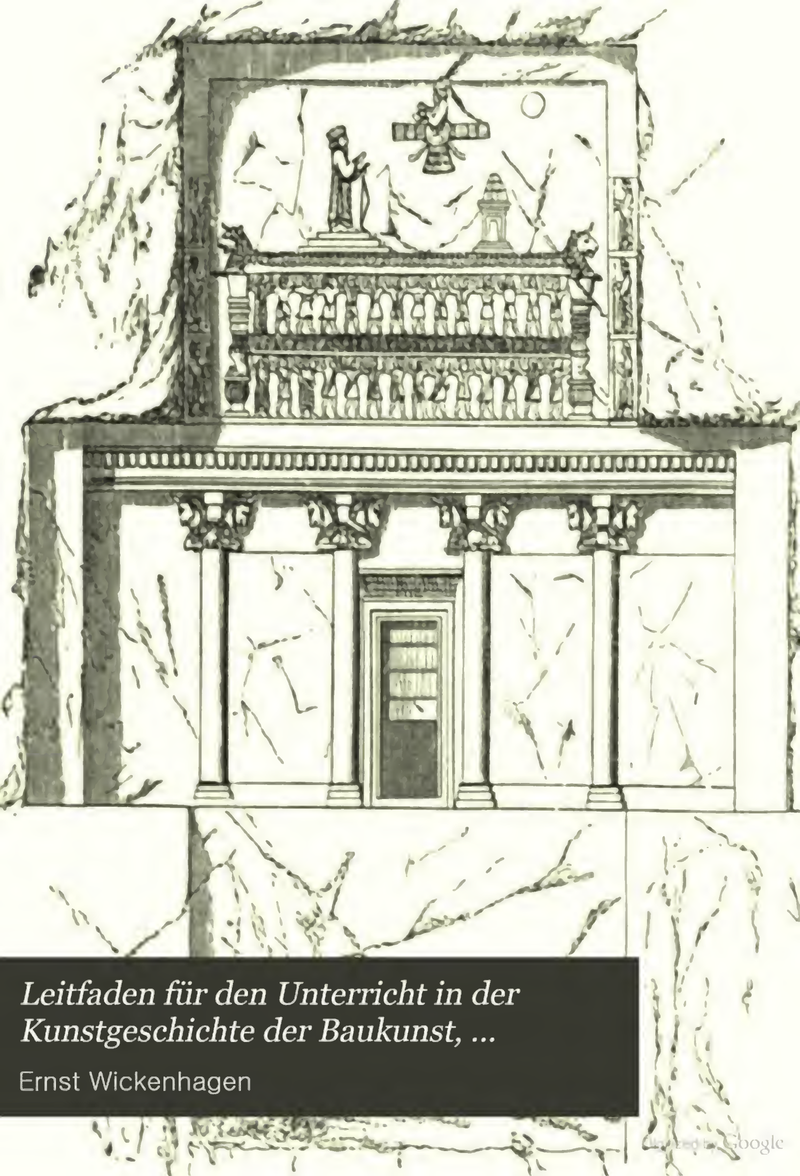


Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte der Baukunst, ...

Ernst Wickenhagen



Leitfaden

für den

Unterricht in der Kunstgeschichte

Leitfaden

für den

Unterricht in der Kunstgeschichte

der

Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik

Bearbeitet

von

Dr. Ernst Wickenhagen

Direktor des Herzogl. Lehrerinnen-Seminars und der Antoinettenschule zu Dessau

Zwölfte vermehrte und verbesserte Auflage

Mit 325 Abbildungen



Eßlingen a. N.

Paul Neff Verlag (Max Schreiber)

1908

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Vorwort.

Die zwölfte Auflage des Leitfadens ist im wesentlichen der wiederholte Abdruck der elften. An kleinen Verbesserungen, Ergänzungen und erklärenden Zusätzen, wie sie die Praxis des Unterrichts als wünschenswert hat erscheinen lassen, fehlt es natürlich auch nicht. Namentlich hat die Vermehrung der Abbildungen und die Ersetzung minder guter durch bessere, wozu der Herr Verleger in dankenswerter Weise selber die Anregung gegeben hat, hier und da auch eine kleine Textänderung zur Folge gehabt.

Wo der Leitfaden im Unterricht gebraucht wird, dürfte es, wie ich im Vorwort zur zehnten Auflage ausgeführt habe, nur in seltenen Fällen möglich sein, den ganzen Stoff durchzuarbeiten; man wird sich meist auf eine Auswahl beschränken müssen. Es bedarf für den Kundigen auch nicht des Hinweises, daß die Hauptaufgabe der kunstgeschichtlichen Belehrung darin besteht, in das Verständnis der Kunstformen einzuführen, sehen zu lehren und vor allem den äußeren Schein in Geist und Wahrheit umzusetzen. Der Ausgang von der Anschauung, wie die zahlreichen Abbildungen dies ermöglichen, ist darum selbstverständlich, wie es sich auch als die eigentliche Aufgabe des Lehrers ergibt, die Formen zu beleben und den toten Stoff in Fleisch und Blut zu verwandeln. Der Text des Buches soll nur die eigentlichen Ergebnisse des Unterrichts kurz zusammenfassen und der häuslichen Tätigkeit sowie der nötigen Wiederholung dienen. Denn freilich — soll die kunstgeschichtliche Betrachtung in das Wesen des Schönen wirksam einführen, dann wird eine bloß flüchtige Betrachtung der Kunstwerke nicht genügen; man wird sich vielmehr das Wesentliche und Charakteristische in der geschichtlichen Entwicklung durch fleißige Wiederholung auch anzueignen haben. Dieser dauernde Besitz wird dann nicht bloß eine lebendige Quelle des Genusses und der Erholung sein, sondern er gibt auch dem Urteil den sicheren Grund und den rechten Maßstab.

Dessau, im März 1908.

Ernst Wickenhagen.

Inhalts-Verzeichnis.

Erster Abschnitt.

Die Baukunst.

Seite

Das Material und seine Bearbeitung 1
Die Baukunst der Ägypter 3
Die Baukunst des mittleren und vorderen Asiens 7
1. Babylon und Ninive 7
2. Medien und Persien 10
3. Phönizien. Judäa. Kleinasien 11
Die griechische Architektur 13
Die römische Architektur 24
Die altchristliche Architektur 33
Byzantinische Architektur 36
Die Architektur des Islam 39
Die romanische Architektur 42
Die gotische Architektur 51
Die Baukunst der Neuzeit 64
1. In Italien 64
a. Frührenaissance 64
b. Hochrenaissance 66
c. Barockstil 70
2. In den übrigen Ländern 70
Die Baukunst des 19. Jahrhunderts 78

Zweiter Abschnitt.

Die Bildhauerei.

Das Material und seine Bearbeitung 86
Die bildende Kunst des Orients 89
Die Plastik der Griechen 93
Die Bildnerei bei den Römern 114
Altchristliche Bildnerei 118
Die mittelalterliche Bildnerei 120
1. Im Norden 120
2. In Italien 127
Die Bildnerei der Renaissancezeit 129
1. Die Bildnerei Italiens 129
2. Die nordische Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts 139
Die Bildnerei des 17. und 18. Jahrhunderts 142
Die Bildnerei des 19. Jahrhunderts 144

Dritter Abschnitt.

Die Malerei.

Das Material und seine Bearbeitung 159
Die Malerei des klassischen Altertums 164
1. Die Malerei der Griechen 164
2. Die Malerei der Etrusker und Römer 167

Seite
Die Malerei des Mittelalters . . . 169
1. Die altchristliche Malerei . . . 169
2. Die Malerei der romanischen Zeit . . . 172
3. Die Malerei der gotischen Zeit . . . 174
Die Malerei der neueren Zeit . . . 178
1. Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts (Quattrocento) . . . 178
2. Die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts (Cinquecento) . . . 186
a. Leonardo da Vinci und seine Schule . . . 186
b. Michelangelo und andere Florentiner . . . 191
c. Raffael und seine Schule . . . 194
d. Correggio . . . 200
e. Die Venetianer . . . 201
3. Die nordische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert . . . 206
a. Die niederländischen Schulen . . . 207
b. Die deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts . . . 211
4. Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts . . . 221
a. Italienische Malerei . . . 221
b. Spanische Malerei . . . 224
c. Niederländische Malerei . . . 226
d. Deutsche, französische und englische Malerei . . . 236
5. Die Malerei im 19. Jahrhundert . . . 244
a. In Frankreich . . . 244
b. In Deutschland und Österreich . . . 253
c. Die Malerei in England . . . 279

Vierter Abschnitt.

Die Musik.

Die Elemente der Tonkunst . . . 283
Die Tonkunst im Altertum . . . 284
Die Tonkunst im Mittelalter . . . 285
1. Vom Beginne der christlichen Zeitrechnung bis zum Ende des 12. Jahrhunderts 285
2. Das Aufblühen der polyphonen (mehrstimmigen) Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert . . . 288
Die Tonkunst im 16., 17. und 18. Jahrhundert . . . 289
1. In Italien . . . 289
2. Die Entwicklung in Deutschland bis auf Händel und Bach . . . 291
3. Die klassische Vollendung der protestantischen Kirchenmusik . . . 294
4. Die klassische Vollendung der deutschen Tonkunst . . . 298
a. Christoph Willibald Gluck . . . 298
b. Joseph Haydn . . . 300
c. Wolfgang Amadeus Mozart . . . 301
d. Ludwig van Beethoven . . . 303
Die Geschichte der nachklassischen Musik . . . 305
1. Die älteren Romantiker . . . 305
2. Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann. — Chopin . . . 308
Einwirkung der deutschen Musik auf Franzosen und Italiener . . . 312
Die Neuromantiker und die Gegenwart . . . 316
1. Hektor Berlioz. Richard Wagner. Franz Liszt . . . 316
2. Die Gegenwart . . . 319

Erster Abschnitt.

Die Baukunst.

Das Material und seine Bearbeitung.

Bei Anlage und Durchbildung der Bauten übt das Material und seine Bearbeitung vielfach bestimmenden Einfluß aus.

1) Man verwendet die natürlichen Hausteine, und zwar hauptsächlich Sand- oder Kalkstein, aber auch Marmor und Granit. Es geschieht dies ursprünglich noch kunst- und formlos; man türmt zu Grabhügeln oder anderen Denkmälern rohe Massen von Gestein auf, wie es bei den ältesten Völkern Kleinasiens, Griechenlands, Italiens, den Germanen und Kelten üblich war. Aber auch bei Aufführung von Mauern hat man zuerst die Steine meistens verwendet, wie sie in unregelmäßigen Formen aus dem Bruche kommen (Bruchstein); die Lücken zwischen den einzelnen größeren Steinen wurden dann durch kleinere ausgefüllt. Man nennt diese Bauart, die besonders in den ältesten Zeiten in Kleinasien, Griechenland, Italien geherrscht hat, die kyklopische Bauart. Eine entwickeltere Stufe ist der Hausteinbau in regelrecht behauenen Quadern, wie wir ihn schon bei den Ägyptern antreffen. Die höchste Stufe des Quaderbaues zeigt sich in den Werken der Griechen, die ihre edelsten Bauten aus weißem Marmor errichtet haben. Wo ein geringerer Stein, Kalkstein oder Tuff, zur Verwendung kam, bekleidete man die Oberfläche mit einem feinen Stucküberzug, der reichen farbigen Schmuck empfing. Mit diesem Steinbau verband sich dann auch der Säulenbau, sei es, daß man die Säulen aus einzelnen Werkstücken (Trommeln), sei es, daß man sie aus einem einzigen Blocke (Monolith) bildete. Bisweilen wird beim Quaderbau, um den Ausdruck der Festigkeit zu erhöhen, die vordere Fläche der Steine rauh gelassen, was man Rustika (bäuerliche Bauart) nennt.

2) Der Ziegel- oder Backsteinbau tritt schon in den ältesten Zeiten neben dem Quaderbau auf. Wir finden ihn bereits in den ägyptischen Pyramiden, ebenso in den Palästen von Babylon und Assyrien. Dort formte man aus dem sorgfältig bereiteten Ton Ziegelsteine, die man entweder an der Sonne trocknete oder im Feuer brannte. Man verband die einzelnen Steine durch Mörtellagen, die schließlich mit den Steinen durch Trocknen und Erhärten zu einer einzigen festen Masse zusammenwuchsen. Für die Bekleidung solcher Mauern wählte man wohl besonders sorgfältig bereitete Steine (Blendsteine), die manchmal, wie an den Bauten der Euphratländer, durch verschiedenfarbige Glasur

ein teppichartiges Muster bildeten. Die Römer pflegten solche Bauten mit kostbaren Marmorplatten zu bekleiden. In neuerer Zeit überzieht man dieselben mit einer Stuck- oder Mörteldecke, die wohl durch Gemälde oder auch durch Sgraffito (eingeritzte Ornamente) einen malerischen Schmuck empfängt, häufiger aber durch nachgeahmte Quaderfugen belebt wird. Im Mittelalter und noch mehr in der Renaissancezeit hat man den Ziegelrohbau (ohne Abputz) durch reichliche Anwendung gebrannter Ornamente (Terrakotten) künstlerisch ausgebildet.

3) Schon im Altertum hat man sich zu Bauten auch des Holzes bedient, meistens indem man es in starken Balken horizontal aufeinander schichtete und die Balken an den Enden kunstreich verband (Blockhausbau). Seit dem Mittelalter gibt es eine Holzarchitektur, die aus Pfosten ein Gerüst zusammensetzt, dessen Öffnungen man mit Bruchsteinen, Lehm oder Ziegeln füllt (Fachwerkbau, Riegelbau). Die einzelnen Stockwerke werden übereinander vorgekragt, d. h. sie schieben sich immer weiter übereinander vor; die Balkenköpfe, Balken und Pfosten werden oft reich geschnitzt und mit sinnvollem Schmuck bedeckt. Davon zeugen noch manche uns erhaltene Gebäude jener Zeit, namentlich in Norddeutschland, am Rhein, in Schwaben, im Harz und in Thüringen.

4) Eisen ist seit den ältesten Zeiten beim Holz- und Steinbau zu Hilfe genommen worden, indem man es zu Klammern und Verankerungen gebrauchte. In unseren Tagen hat man es auch zu selbständigen Konstruktionen verwendet. Man hat es nicht nur zu Stützen und Trägern verarbeitet, sondern auch — namentlich in Verbindung mit dem Glase — zu Dachkonstruktionen benutzt. So an den Bahnhofs- und Markthallen und den großen Ausstellungsgebäuden. Auch beim Brückenbau hat das Eisen immer häufiger Verwendung gefunden. Die gewaltige Talbrücke bei Müngsten (unweit Solingen) z. B. führt in einem Bogen von 180 m Spannweite und 107 m Höhe über die Wupper und ist ganz aus Eisen.

Man hat bei einem Bauwerke die konstruktiven Elemente, die ihm den festen Halt geben (Mauern, Säulen, Decke, Dach), von den dekorativen, es nur schmückenden, zu unterscheiden. Soll die Baukunst ihren Platz unter den schönen Künsten behaupten, so muß sie das Nützliche und Zweckmäßige mit dem Wohlgefälligen, Anmutigen verbinden. Ein bloßer Bedürfnisbau gehört noch nicht ins Gebiet der Kunst. Erst wo man über die Erfüllung des bloß Notwendigen hinausgeht, erhält das Gebäude sein Gepräge als Kunstwerk. Dies geschieht zuerst beim Tempel- und Denkmalbau. Aber auch das Privathaus kann sich zum Kunstwerke erheben durch schöne Anordnung des Grundrisses und ansprechende Verteilung der Massen. Dies geschieht entweder durch Beobachtung der Gesetze der Symmetrie (des Ebenmaßes) oder durch eine mehr freie, malerische Gruppierung.

Charakter erhält ein Bauwerk, wenn seine Gestalt, seine Verhältnisse ganz den Zweck ausdrücken, für den es bestimmt ist. Die Wirkung kann durch künstlerischen Schmuck (Ornamente) gesteigert werden. Künstler wird der Baumeister erst dadurch, daß er ästhetische Eindrücke durch sein Werk hervorzubringen weiß, daß er sein Werk nach ästhetischen Gesichtspunkten anordnet.

Die Form und der Stil des Bauwerks werden zunächst durch die Art der Raumbedeckung bedingt, die ihrerseits wieder vom gewählten Material

abhängt. Werden Grotten aus dem Felsen ausgehöhlt, wie bei den Indern, Ägyptern, Etruskern und anderen alten Völkern, so ist dies ein monolither Bau, mag man die Grotten auch, wie dies bei größeren Anlagen notwendig ist, durch stehengebliebene Stützen teilen. Errichtet man Freibauten, so ist

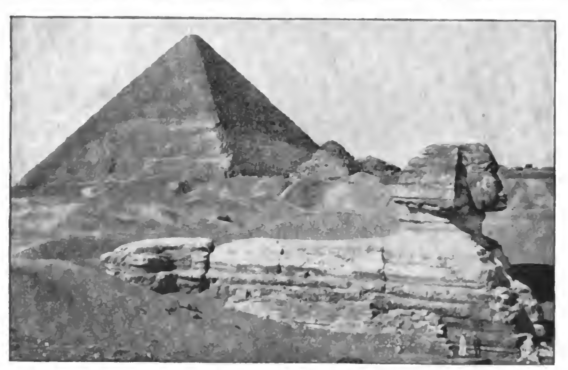


Abb. 1. Sphinx und Pyramide von Gizeh.

das natürlichste Verfahren, daß man den Raum durch Säulen (oder Pfeiler) gliedert, die entweder aus regelmäßigen Hausteinen aufgemauert werden oder aus einem einzigen Stücke (Monolith) bestehen. Über diese breitet man Steinbalken und bedeckt damit die Räume. Auf diesem Verfahren beruhte die Baukunst der Ägypter und Griechen. An Stelle des Steinbalkens kann auch der Holzbalken treten wie bei den Etruskern und manchmal bei den Griechen.

Dieser Bau mit geradem Gebälk ist aber wegen der Natur des Materials auf eine gewisse Breitenausdehnung beschränkt. Will man weitere Räume bedecken, so muß an Stelle des Steinbalkens der Bogen treten, der aus keilförmig zugeschnittenen, durch Mörtel verbundenen Steinen (Keilsteinen) sich zusammensetzt. Als eine Vorstufe zum Gewölbebau kann der Versuch angesehen werden, durch horizontale, übereinander vorkragende Steinschichten eine Decke herzustellen. Wölbungen aus keilförmigen Steinen finden sich schon in der ägyptischen, der assyrisch-babylonischen und der persischen Kunst. Von den Etruskern überkamen die Römer die Kunst zu wölben und bildeten sie in vielseitiger Weise weiter.

Die Baukunst der Ägypter.

An den Ufern des Nil begegnen wir den frühesten Spuren künstlerischer Tätigkeit; hier finden wir in den Pyramiden von Memphis die ältesten Denkmäler der Erde, die ungefähr in den Anfang des dritten Jahrtausends v. Chr. zu setzen sind. Sie umschließen als künstliche, kristallinisch geformte Berge eine kleine Grabkammer, die den Sarg des Herrschers enthielt. Der Aufbau der

Pyramiden geschah durch die Anlage eines terrassenartigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich entsprechend verjüngte und dessen Absätze in umgekehrter Ausführung von oben abwärts bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden. Das Material dieser gewaltigen Bauten besteht meistens aus Quadern, bisweilen aus Ziegeln. Polierte Platten, meist von Granit, bildeten die Bekleidung (Abb. 1).

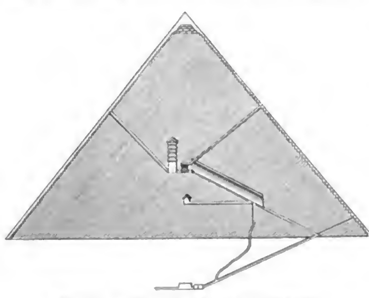


Abb. 2. Durchschnitt der Pyramide des Chufu.

Die drei größten Pyramiden liegen in der Nähe von Kairo bei dem Dorfe Gizeh und rühren von den Königen Chufu (Cheops bei den Griechen), Chafra (Chephren) und Menkara (Mykerinos) her. Die älteste, die des Chufu (Abb. 2), hatte ursprünglich an der Basis eine Breite von 233 m und eine Höhe von etwa 145 m. Die zweite dem Alter und der Größe nach, die des Chafra, maß an der Basis 222 m und bis zur Scheitelhöhe 142 m. Die Grabkammer in der Pyramide des Menkara enthielt noch des Königs Sarkophag, der jedoch bei der Überführung nach Europa untergegangen ist.



Abb. 3.
Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten.



Abb. 4. Ägyptische Lotussäule.

An der Ostseite jeder Pyramide befand sich ein kleines Heiligtum, wahrscheinlich für den Totenkultus bestimmt. Um die Pyramiden lagen die Gräber der Vornehmen (Mastaba), niedrige Ziegel- oder Steinbauten mit rechteckiger Grundform und schrägen Außenmauern. An ihre Stelle traten später Felsengräber.

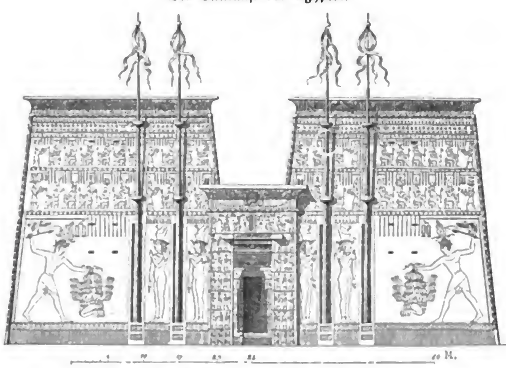


Abb. 5. Tempelfassade von Edfu.

Vor der erwähnten Pyramidengruppe lagert ein Sphinxkoloß, ein gewaltiger Löwenleib mit einem Manneshaupt, den König Chafra in einer Höhe von 20 und in einer Länge von etwa 50 m aus einer natürlichen Felserhöhung des Bodens herausarbeiten ließ (Abb. 1).

Eine zweite Glanzperiode des alten Reiches, die etwa ins Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. fällt, wird zunächst durch den mächtigen Obelisk des Königs Sesurtesen I. zu Heliopolis bezeichnet. Der Obelisk, die charakteristische Form des ägyptischen Denkpfeilers, steigt in monolither Masse von einer quadratischen Grundfläche in steter Verjüngung schlank auf und endet mit pyramidaler Zuspitzung. Ferner zeigen die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten (Abb. 3) bereits einen entwickelten Säulenbau. Aus dem viereckigen Pfeiler hat sich die acht- und sechzehnkantige Säule herausgebildet, letztere durch leichte Aushöhlung der Flächen kanneliert; daneben erscheint die nach Art eines Rohr-



Abb. 6. Amuntempel zu Karnak. Durchschnitt des Säulensaals.

bündels entwickelte Pflanzensäule, deren Kapitell einer geschlossenen Blüte gleicht (Abb. 4).

Um 1900 v. Chr. brach ein asiatisches Volk, die Hyksos, in Ägypten ein und drängte die Herrscher des Landes auf die oberen Nilgegenden zurück. Erst um 1600 v. Chr. gelang es, sie wieder zu vertreiben, womit die Ära des neuen Reiches beginnt, dessen Mittelpunkt Theben ist.



Abb. 7. Kapitell von Esneh.

In die Zeit des sechzehnten bis dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. fällt die höchste Entwicklung dieses Reiches, und zugleich erreicht die ägyptische Architektur ihre Glanzperiode in dem Bau der Tempel. Mächtige Umfassungsmauern, pyramidal ansteigend und von einem kräftigen Hohlkehlengesims bekrönt (vgl. Abb. 5), geben dem Ganzen einen feierlich ernsten, geheimnisvollen Charakter. Keine Fensteröffnung, keine Säulenstellung unterbricht die monotonen Flächen, die nur mit buntfarbiger Bilderschrift, mit Darstellungen der Götter und der Herrscher wie mit einem riesigen Teppiche bedeckt sind. Turmartige Pylonen (Abb. 5), Kolossalstatuen und Obelisken bezeichnen den Eingang, zu dem oft ausgedehnte Doppelreihen von Sphinx- oder Widderkolossen führen. Beim Eintritt findet man zuerst den Vorhof unter freiem Himmel, umschlossen von bedeckten Gängen. Darauf folgt meistens ein großer Saal, dessen mächtige Decke auf Säulen ruht (Abb. 6). An diesen Saal schließt sich der innere Teil des Heiligtums mit verschiedenen kleineren oder größeren Gemächern, deren innersten Kern die enge, niedrige, düstere Cella bildet. Hier thront in mystischer Dunkelheit die Gestalt des Gottes. In allen Räumen sind die Flächen der Wände, Decken und Säulen gleich den Außenmauern in bunter Farbenpracht mit bildlichen Darstellungen bedeckt.



Abb. 8. Hathorkapitell von Dendera.

Die noch in ihren Trümmern gewaltigen Reste des hunderttorigen Theben sind in weiter Ausdehnung auf beiden Ufern des Nil zerstreut. Unter den Tempeln tritt als der wichtigste und größte der Tempel von Karnak hervor. Gegründet von Sesurtesen I., wurde er von späteren Herrschern weiter ausgebaut. Der große Tempel von Luksor war mit ihm durch eine Allee von Sphinxkolossen verbunden.

Die im ägyptischen Tempelbau verwendete Säule ist aus einer Nachahmung der in Ägypten heimischen Pflanzen, des Lotus (Abb. 4), des Papyrus (Abb. 6) und der Dattelpalme (Abb. 7) hervorgegangen. Ihr Fuß besteht aus einer runden Platte. Der unten eingezogene Schaft stellt einen oder mehrere durch Bänder zusammengehaltene Stengel dar. Die Kapitelle zeigen entweder die geschlossene oder die geöffnete Blüte der Pflanze (vgl. Abb. 6). Über das Kapitell legt sich eine Platte, die das Gebälk aufnimmt (Abb. 4). An den späteren Tempeln findet man Kapitelle mit dem Kopfe einer ägyptischen Göttin, der Hathor (Abb. 8).

Außer den Tempeln sind die auf der Westseite des Nil in engen Felsenschluchten liegenden Gräber der Könige und Königinnen der thebanischen Dynastie von großer Bedeutung. Ein Labyrinth enger, gewundener Gänge führt von einem Vorhof aus in die Grabkammer, die aus einem auf Pfeilern ruhenden großen Raume, dem sogenannten „goldenen Saal", besteht. Die Wände sind mit farbigen Bildern aus dem Leben des Herrschers bedeckt; in der Mitte erhebt sich der Sarkophag des Verstorbenen.

Neben den großen Tempelanlagen finden sich nicht nur kleinere, kapellenartige Heiligtümer, die nur aus einem von einer Säulen- oder Pfeilerstellung umgebenen Raume bestehen (z. B. der jetzt zerstörte Tempel auf der Insel Elephantine), sondern auch Felsentempel, so der zu Ipsambul (Abu Simbel) mit den an der Felsfassade ausgemeißelten gegen 20 m hohen Statuen Ramses des Großen.

In der letzten Periode der ägyptischen Architektur (Zeit der Ptolemäer) findet auch die griechische Kunst Eingang, doch hält man in der Hauptsache an der altüberlieferten Bauweise fest. Zu erwähnen sind der Horostempel zu Edfu, das Heiligtum der Hathor in Dendera sowie Bauwerke auf der Nilinsel Philä.

Die Baukunst des mittleren und vorderen Asiens.

1. Babylon und Ninive.

Das vom Euphrat und Tigris durchströmte Gebiet, das sich von den armenischen Gebirgen bis zum Persischen Golf erstreckt, umschloß die beiden Reiche Babylonien (im Süden) mit der Hauptstadt Babylon und Assyrien (im Norden) mit der Hauptstadt Ninive. Das erstere ist der Sitz einer hochaltertümlichen Kultur gewesen, von deren Wundern die Bücher des Alten Testa-

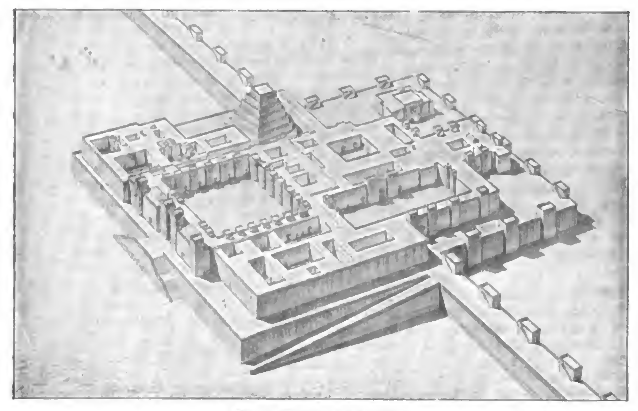


Abb. 9. Palast von Khorsabad.

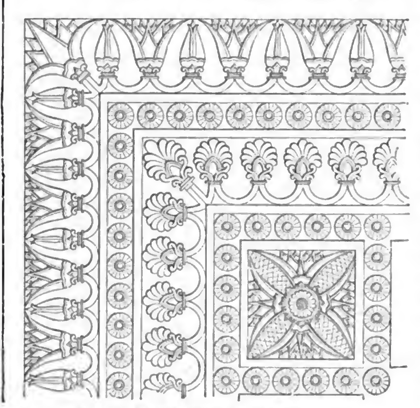


Abb. 10. Boden-Ornament aus Kujundschik.

ments in der Erzählung vom Turmbau zu Babel Zeugnis geben. Der Tempel des Bel in Babylon, eine in acht Absätzen bis zu 188 m aufsteigende Stufenpyramide, auf deren höchster Fläche das Haus des Gottes stand, muß selbst die größten Pyramiden Ägyptens übertroffen haben. Von allen diesen Werken sind nur Schutthügel in der Nähe des Dorfes Hillah übriggeblieben, in denen man die Überreste des Beltempels und des Palastes des Nebukadnezar (um 600 v. Chr.) zu erkennen glaubt. Die völlige Zerstörung so großartiger Bauten ist durch das Material bedingt, in dem sie ausgeführt waren. Man verwendete ausschließlich an der Sonne getrocknete Ziegel und bediente sich des Erdharzes als Mörtel. – Bedeutendere Überreste assyrischer Bauten sind durch die Durchforschung der kolossalen Trümmerhügel, die bei Mosul am oberen Tigris sich in einer Ausdehnung von etwa zehn Meilen erstrecken, von den französischen Konsuln Botta und Place und dem englischen Altertumsforscher Layard zu Tage gefördert worden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat man in diesen Palastruinen, die nach den Dörfern Khorsabad



Abb. 11. Portalstier von Khorsabad.

(Abb. 9), Kujundschik und Nimrud benannt werden, die Überreste des alten Ninive entdeckt. Die Königspaläste bestanden aus zahlreichen Gebäuden mit vielen kleinen Gemächern und langgestreckten Sälen, die sich um Höfe gruppierten und auf hohen Backsteinterrassen erhoben. Von einem Säulen- oder Pfeilerbau hat man nichts gefunden. Die Räume scheinen z. T. durch Tonnengewölbe, z. T. durch Kuppeln bedeckt gewesen zu sein. Sämtliche Wandflächen sind mit Reliefplatten von Alabaster oder Kalkstein verkleidet, die Darstellungen aus dem Leben der Herrscher enthalten. Der obere Teil der Wände, auch die Fußböden zeigen bisweilen prachtvolle, buntglasierte Ornamentplatten, die durch die Schönheit ihrer Zeichnung an griechische Formen erinnern (Abb. 10). An den Eingängen sind in der Regel kolossale doppelte Portalwächter angebracht in Gestalt schreitender, mit ungeheuern Flügeln versehener Stiere, die ein mit hoher Tiara gekröntes, langbärtiges Manneshaupt statt des Tierkopfes haben (Abb. 11). Auch Portale in Rundbogenform hat man entdeckt, die mit bunt glasierten Ziegeln bekleidet sind (Abb. 12). Namentlich gilt dies

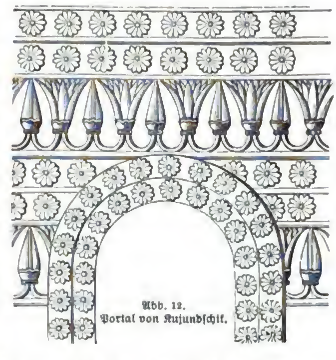

Abb. 12. Portal von Kujundschik.


Abb. 13. Sogenanntes Grab des Kyros bei Murghab.

von Khorsabad, wo man außer einem stattlichen Palast eine ganze Stadt mit Mauern und Zinnen, zahlreichen Türmen und sieben Toren ausgegraben hat. Neben dem Palaste erhob sich auf quadratischer Grundfläche eine Stufenpyramide in sieben Absätzen nach der heiligen Planetenzahl, in verschiedenen Farben prangend. Man setzt die Entstehung dieser Paläste in das neunte, achte und siebente Jahrhundert v. Chr. Im Jahre 606 wurde Ninive durch die Babylonier und Meder zerstört.

Abb. 14. Felsenfassade der persischen Königsgräber.

10 20 30 40 50
10 20 50 100

2. Medien und Persien.

Die Kunst der **Meder** und **Perser** ist eine jüngere Fortsetzung der babylonisch-ninivitischen. Wir finden auch bei ihnen den terrassenförmig aufsteigenden Palastbau, die Anwendung von Backsteingemäuer und die Bekleidung der Wände mit teppichartigen Mustern aus farbig glasierten Ziegeln oder mit Reliefs auf Steinplatten. Von der Königsburg in **Ekbatana**, der Hauptstadt Mediens, wissen wir, daß sie sich terrassenförmig in sieben Geschossen erhob, deren Mauern in verschiedenen Farben, ja selbst in Gold und Silber glänzten. Die Säulen und Balkendecken der Säle waren aus Zedern- und Zypressenholz gefertigt und mit goldenen und silbernen Platten bedeckt.

Bei den **Persern** treten durch die Berührung mit den kleinasiatischen Griechen neue Elemente hinzu: der Säulenbau, die Verwendung des Marmors und manche griechische Ornamente. Erhalten sind beim alten **Pasargadä** in der Nähe des heutigen **Murghab** die Überreste eines Grabdenkmals, in dem man das **Grab des Kyros** hat erkennen wollen (Abb. 13). Ehemals von Marmorsäulen eingefaßt und von einem wohlgepflegten Park umgeben, erhebt es sich auf sieben terrassenförmigen Stufen als ein giebelgekröntes, tempelartiges Gebäude, dessen Form die Einwirkung griechischer Kunst verrät. Es ist ganz aus weißen Marmorblöcken errichtet und war ehemals mit goldenen Geräten und Gefäßen prachtvoll ausgestattet.

Unter den durch ihre vergeblichen Kämpfe gegen die Griechen bekannt gewordenen Fürsten Darius und Xerxes entstanden dann die Paläste von Persepolis, deren Trümmer man in der Ebene von Merdascht sieht. Es sind dies die stolzen Bauten, in die der berauschte Alexander die Brandfackel schleuderte. Große marmorne Doppeltreppen führen auf eine Plattform, die mit Trümmern ganz übersät ist, aus deren Massen noch gegen vierzig kolossale Marmorsäulen aufragen. In derselben Gegend haben sich die alten Königsgräber der Perser erhalten, die in den Felsen gearbeitet und mit hohen ausgemeißelten Fassaden geschmückt sind (Abb. 14). Zwischen vier Halbsäulen mit Einhornkapitellen befindet sich eine Scheintür (die wirkliche Tür ist zwischen Felsen versteckt). Darüber ist ein von Eckpfeilern mit Einhornkapitellen getragener und von einer doppelten Reihe von Männern gestützter Aufsatz, auf dem der König opfernd vor einem Feueraltare steht. Darüber schwebt sein Schutzgeist (Ferober).

3. Phönizien. Judäa. Kleinasien.

Die Phönizier und Juden haben keine selbständige künstlerische Entwicklung gehabt. Assyrische und ägyptische Einflüsse, welche sich auf syrischem Gebiete überhaupt geltend gemacht haben, begegnen uns auch in der Kunstentwicklung.

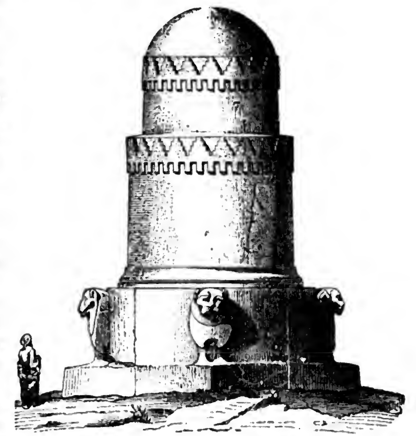


Abb. 15. Phönizisches Grabmal zu Amrit.

Selbständigeres leisteten die Phönizier nur in den gewaltigen Quaderbauten, mit denen sie z. B. auf der ihrem Küstenstrich sich vorlagernden Insel Arvad (Arados) die Ufer befestigten. Andere bauliche Überreste finden sich in Amrit (Marathos), der Insel Arvad gegenüber, auf dem Festlande: so kleine Tempelchen aus wenigen Blöcken oder auch als Monolithe ausgeführt, ferner Grabmäler, und zwar teils Felskammern, teils Freibauten. Das ansehnlichste derselben (Abb. 15) hat am Fuße rohe Halbfiguren von Löwen, darüber zwei verjüngte Aufsätze mit abgetrepptem Zinnenkranz und Zahnschnittgesims nach dem Vorbild ninivitischer Denkmäler. Der kuppelartige Abschluß ist ebenfalls eine Form, die sich in den Euphratländern schon früh findet.

Noch unbedeutender ist die Baukunst der Juden, die sich bei ihrem Tempelbau phönizische Künstler zu Hilfe nehmen mußten. Meister Hiram von Tyrus war es, der die beiden ehernen Säulen in der Vorhalle des Tempels (Jachin und Boas) arbeitete. Die Ausschmückung des Inneren mit einer Täfelung von Zedernholz und Goldplatten, auf denen man Blumen, Palmen und geflügelte Cherubim sah, erinnert an mesopotamische Sitte; die Einteilung



Abb. 16. Sogenanntes Midasgrab bei Doganlu.

des Tempels in Vorhalle, Heiliges und Allerheiligstes mag von Ägypten entlehnt sein.

Erhalten ist eine Anzahl von Gräbern in der Nähe von Jerusalem, meist aus Felsgrotten bestehend, ähnlich jener Grabkammer, in der auch Christi Leichnam bestattet ward. Die ältesten dieser Gräber zeigen an der Fassade bisweilen das ägyptische Kranzgesims; andere sind mit den späteren Formen der griechischen Architektur bekleidet: so das Jakobsgrab, die Gräber der Könige und der Richter. Wieder andere sind als monolithe Freibauten aus dem Felsen gehauen, enden mit einer pyramidalen oder kegelförmigen Spitze und zeigen eine Mischung von griechischen und ägyptischen Formen. So die sogenannten Gräber des Absalom und des Zacharias, die ebenfalls einer späteren Zeit angehören.



Abb. 17. Felsgrab zu Myra.

In Kleinasien sind ebenfalls besonders Grabdenkmäler bemerkenswert, und zwar z. T. Grabhügel (so in Lydien), z. T. Felsengrotten mit künstlich aufgemeißelten Fassaden, die entweder mit Linien-

mustern bedeckt wurden und durch bunte Bemalung ganz den Charakter von Teppichen erhielten (so in Phrygien — Abb. 16) oder Blockhausbau und Sparrenwerk nachahmten (so in Lykien, namentlich bei Xanthus und Myra — Abb. 17).

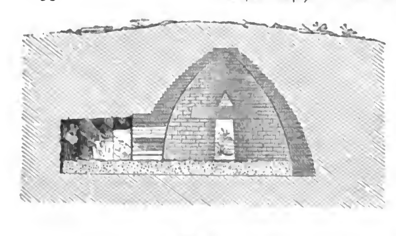
Die griechische Architektur.

Unsere Anschauungen von dem Bauwesen und der Kunsttätigkeit der Urbewohner Griechenlands sind durch den begeisterten Altertumsforscher Schliemann († 1890), der in den siebziger und achtziger Jahren zu Hissarlik auf dem Gebiete des alten Troja, sodann in Mykenä und Tiryns Nachgrabungen angestellt hat, ferner durch die Ausgrabungen der Engländer in Knosos auf



Abb. 18. Das Löwentor zu Mykenä.

Kreta wesentlich erweitert worden. Nach dem hervorragendsten Fundort, der von Schliemann ausgegrabenen Burg zu Mykenä, pflegt man heute die älteste Periode der griechischen Kunsttätigkeit die mykenische (oder auch die ägäische) zu nennen. Es ist diejenige, welche die homerischen Gedichte voraussetzen, und sie umfaßt etwa das zweite Jahrtausend v. Chr. Schliemanns Ausgrabungen haben nicht nur eine Fülle von goldenen und silbernen Schmucksachen und Geräten, bronzenen und kupfernen Gefäßen, Waffen u. dergl. zutage gefördert, sondern uns auch ein klares Bild von der Ansiedlung, dem Grundplan, der inneren Einrichtung und Ausschmückung einer vorgeschichtlichen Herrscherburg, des Hauptgegenstandes der ältesten Architektur, gegeben. Das Mauerwerk war in ungeheurer Dicke aus gewaltigen vieleckigen Blöcken aufeinander geschichtet und ineinander gefügt (kyklopische Mauern). Manchmal waren weite Gänge, Galerien mit Öffnungen nach außen damit verbunden und in einfachster Weise durch überkragende Steinschichten überwölbt. Längst bekannte Überreste dieser Urzeit sind das Löwentor zu Mykenä (so nach den beiden Löwen benannt, die in kräftigem Relief sich über dem eigentlichen Tore erheben — Abb. 18) und



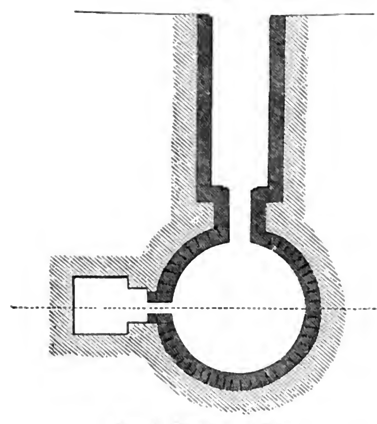


Abb. 19. Schatzhaus des Atreus.

das sogenannte **Schatzhaus des Atreus** (Abb. 19), zweifellos ein Grabgemach, das durch vorkragende Steinreihen nach oben sich immer mehr verengt und gewölbartig abgeschlossen wird.

In der **geschichtlichen Zeit** ist der **Tempel**, das Wohnhaus des Gottes, der eigentliche Gegenstand der Architektur. Er erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren Stufen. Seine Grundform ist das Rechteck. Den Kern bildete die **Cella** (**Naos**), welche das Götterbild einschloß und die Weihegeschenke enthielt. Befand sich vor derselben eine einfache Säulenhalle, so hieß der Tempel ein **Prostylos**. Wurde die Vorhalle durch Säulen zwischen den vorspringenden Seitenmauern (**Anten**) gebildet, so hieß er **Antentempel** (vgl. Abb. 20). Kam zu der Vorhalle noch eine Halle an der hinteren Seite (**Posticum**), an die sich zuweilen noch ein Raum, der **Opisthodomos**, anschloß, so entstand der **Amphiprostylos**. Wurde eine Säulenhalle (**Peristyl**) rings um den Tempel herumgeführt, so nannte man ihn **Peripteros** (Abb. 20), umgaben ihn zwei Säulenreihen, **Dipteros**. Geräumigere Cellen gliederte man durch eine doppelte Säulenreihe (vgl. Abb. 20). Über den Säulen und der Cella ruht das Giebeldach. Es wird in der Regel in Marmor ausgeführt und schließt mit einer Reihe von Firstziegeln ab. Die Spitze und die Ecken des Giebels werden mit Stirnziegeln (**Akroterien**) meist in Form von Palmetten und Rosetten reich und

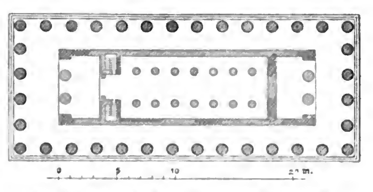


Abb. 20. Grundriß des Poseidontempels zu Paestum.

mannigfaltig verziert (vgl. Abb. 22). Die dreieckigen Giebelfelder an den beiden Schmalseiten werden mit Statuengruppen geschmückt. Die Bedeckung des Peristyls wird durch eine steinerne Balkenlage gebildet, deren Zwischenräume durch dünne Steinplatten (Kalymmatien oder Kassetten) geschlossen werden. Die Decke der Cella dagegen war in der Regel aus Holz. — Der Stammesverschiedenheit der Griechen entsprechend treten uns zwei Hauptformen der griechischen Bauweise, die dorische und die ionische, entgegen.

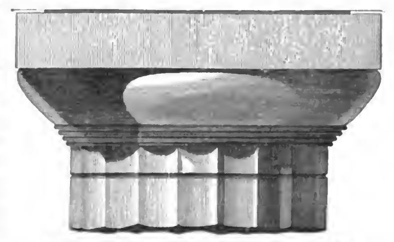


Abb. 21. Dorisches Kapitell vom Theseustempel zu Athen.

Die dorische Säule (Abb. 22) erhebt sich ohne Fuß unmittelbar auf der Plattform des Unterbaues (Stylobat). Der Schaft verjüngt sich nach oben und erhält in der Mitte eine leichte Schwellung. Rinnenartige Vertiefungen (Kanneluren), die in scharfen Kanten zusammenstoßen (Abb. 21), umgeben ihn in flacher Aushöhlung. An den Schaft, der oben mit einem Einschnitte endet, schließt sich der Säulenhals, der mit mehreren kräftig unterschnittenen Ringen (Riemchen, Anuli) den Übergang zum Säulenhaupt, dem Kapitell, bildet (Abb. 21). Dieses besteht aus dem kräftig vorspringenden, dann scharf eingezogenen Echinos (Wulst) und einer quadratischen Deckplatte (Abakus), die dem Gebälk als Unterlage dient. Dieses beginnt mit dem Architrav (Epistyl), einem mächtigen horizontalen Steinbalken, auf dem sich zur Unterstützung des Daches kurze, rechteckig geschnittene Stützpfeiler erheben, die auf der Fläche zwei ganze und an den Ecken zwei halbe scharf eingeschnittene Rinnen haben und davon den Namen Triglyphen (Dreischlitze) führen. Zwischen ihnen befinden sich als ungefähr quadratische Felder die Metopen, ursprünglich vielleicht offen und als Fenster dienend, später regelmäßig durch Steinplatten verschlossen, die mit Reliefs geschmückt sind. Triglyphen und Metopen zusammen bilden den Fries. Über diesen springt in weiterer Ausladung das Kranzgesims (Geison) hervor (Abb. 23), an seiner Unterseite mit kleinen Platten (Mutuli) besetzt, die den Triglyphen und Metopen entsprechen und durch die sogenannten

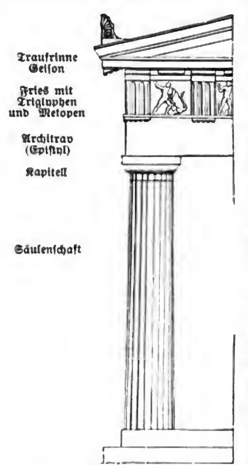


Abb. 22. Dorische Ordnung. Vom Theseustempel zu Athen.

Tropfen belebt werden. Von den Ecken des Geison steigt nun in schräger Erhebung ein zweites ähnliches Gesims empor, nur ohne Mutuli und Tropfen, um den Einschluß des Giebelfeldes oder Tympanons zu vollenden. Über dem Dachgeison erhebt sich endlich die Traufrinne (Rinnleiste) mit ihren wasserspeienden Löwenköpfen.

Durch Anwendung reicher Bemalung (Polychromie) wurde die plastische Ausstattung wesentlich gehoben. Die Triglyphen waren in der Regel blau, die Metopen und das Giebelfeld mit kräftigem Braunrot bemalt. Die abakusartigen Glieder zeigten ein aufgemaltes Mäanderschema, die wellenförmigen (die Blattwelle, Kyma) ein Blattmuster. Die Hallendecke war mit goldenen Sternen auf blauem Grunde geschmückt.

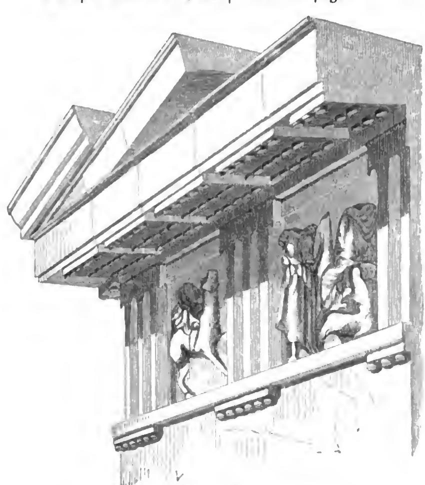


Abb. 23. Dorischer Oberbau.

Anders gestaltet sich der ionische Stil. Eine quadratische Platte (Plinthos) bildet die Unterlage, auf der sich die übrigen Glieder des Fußes (der Basis), nämlich zunächst zwei Hohlkehlen, dann ein meist kannelierter Pfühl in kreisrunder Form lagern (Abbild. 24). Der Schaft ist weit schlanker, die Kannelüren sind zahlreicher (24) und durch einen schmalen Steg voneinander getrennt; tiefer ausgehöhlt, enden sie sowohl oben wie unten in kreisförmiger Schlußlinie. Eine Perlenschnur verknüpft Schaft und Kapitell. Dies besteht wie das dorische aus einem Echinos, der hier jedoch mit eiförmigen Blattmustern geschmückt ist (dem sogen. Eierstab), außerdem aber aus einem Polster, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmiger Windung mit kräftig geschwungenen Schnecken (Voluten) endigt. Den oberen Abschluß des Kapitells bildet eine quadratische, mit Blattmustern gezierte Platte (Abakus).

Dieselbe reichere, mannigfaltigere Entwicklung der Form beobachten wir auch an allen folgenden Gliedern. Der Architrav besteht (scheinbar) aus drei etwas übereinander vortretenden schmalen Streifen. Mit Perlenschnur und Blattwelle schließt er nach oben ab. Eine besondere Umgestaltung erfährt der Fries, indem er anstatt der abwechselnden Triglyphen und Metopen eine ununterbrochen fortlaufende Fläche bildet, die in ihrer ganzen Ausdehnung mit

freien Reliefkompositionen bedeckt ist. Auch der Fries erhält durch Perlenschnur und Blattwelle seinen Abschluß. Dem Kranzgesims gibt eine Reihe würfelartig vortretender Glieder, der sogen. Zahnschnitte, seine bezeichnende Form. Die Traufrinne endlich hat ein geschweiftes Profil, das man wohl (wie andere derartige aus konkaven und konvexen Bestandteilen zusammengesetzte Gebilde) als Karnies zu bezeichnen pflegt.

Abb. 24. Jonische Ordnung. Vom Athenetempel zu Priene.

Neben dieser ionischen Form findet sich insbesondere auf den Denkmälern Athens eine etwas veränderte, welche die attische oder die attisch-ionische Form genannt wird. Die Säulenbasis besteht aus einer scharf eingezogenen Hohlkehle zwischen zwei Pfühlen (Wulsten) ohne Plinthe. Der Säulenschaft ist weniger schlank. Das Kranzgesims entbehrt der Zahnschnitte.

Endlich ist noch der korinthischen Bauweise zu gedenken (Abb. 25), die nur als spätere Abart der dorischen und ionischen zu bezeichnen ist. Während die wesentlichen Grundelemente dem ionischen Stile entlehnt sind, bildet sich nur für das Kapitell mit seiner schlanken, kelchförmigen Gestalt eine neue Form aus. Den Kern desselben schließt ein Kranz von Blättern ein, die, aufrecht stehend und nach außen umgebogen, mit den Spitzen sanft überschlagen. Für diese Blätter wird meist das reichgegliederte, fein gezahnte Blatt des Akanthus (Bärenklau) angewendet. Die weitere Entwicklung dieser Form läßt aus den Blattreihen doppelte Blumenranken entsteigen, deren äußere auf ihrem schneckenförmig gewundenen Rücken den Abakus aufnehmen, während die kleineren, inneren sich nach der Mitte zusammenbiegen und eine Palmette tragen.

Die erste Periode der griechischen Architektur läßt sich etwa durch die Solonische Zeit und die Perserkriege abgrenzen (600—470). Die herrschende Bauweise ist die dorische. Umfangreiche Reste von mehr als zwanzig Tempeln finden sich auf Sizilien in Selinunt, Agrigent, Syrakus, Segesta. Die Bauten haben noch etwas Schwerfälliges: kurze, stämmige Säulen, die Gebälkglieder massig und lastend, die Kapitelle ungemein stark ausladend. Eins der besterhaltenen und schönsten Denkmäler ist der Poseidontempel zu Paestum (Poseidonia) in Unteritalien (Abb. 26; vgl. Abb. 20). Hier sind nicht

nur die Säulen des Umganges, sondern auch die beiden inneren Säulenreihen wohlerhalten. Über den letzteren bildet eine zweite Säulenstellung eine obere Galerie, zu der Treppen emporführen. Geringer sind die Überreste in Griechenland selbst. Als eines der ältesten Denkmäler haben die in den Jahren 1875 bis 1881 vorgenommenen deutschen Ausgrabungen den Heratempel zu Olympia aufgedeckt. Ans Ende der Periode gehört das größte und berühmteste der olympischen Bauwerke, der Tempel des Zeus (Abbild. 30). Von den kleinasiatischen Bauwerken mag vor allen der berühmte marmorne Artemistempel zu Ephesus genannt werden, der durch Herostratos verbrannt und durch Baumeister Alexanders des Großen wieder aufgerichtet wurde.

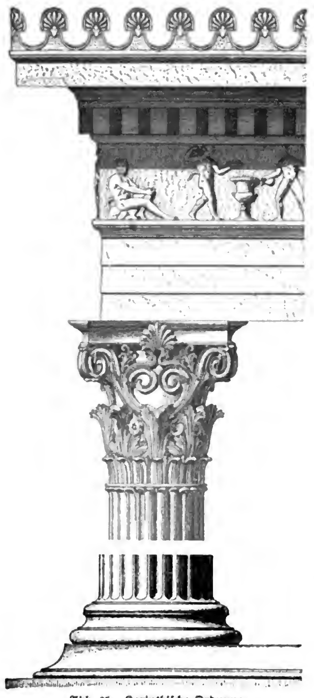


Abb. 25. Korinthische Ordnung.
Vom Monument des Lysikrates zu Athen.

Die zweite Periode reicht von den Perserkriegen bis zur mazedonischen Oberherrschaft (470—338). Die begeisterte Erhebung, durch die Griechenland die gewaltige persische Übermacht zurückschlug und die gefährdete Freiheit rettete, brachte die nationalen Kräfte namentlich in Athen zu allseitiger herrlichster Entfaltung.

Den Übergang von der älteren, strengeren Weise bildet der bisher sogenannte Tempel der Pallas Athene zu Ägina, ein Peripteros, der gleich nach den Perserkriegen aus Sandstein mit Stucküberzug erbaut wurde, während das Dach und die Skulpturen aus Marmor waren. Jüngst vorgenommene Ausgrabungen haben ihn als das Heiligtum einer fast unbekannten äginetischen Göttin Aphaia erwiesen. Ganz aus weißem Marmor ist eins der edelsten Werke des attischen Dorismus, das sogen. Theseion zu Athen, richtiger wahrscheinlich ein Hephästostempel. Er diente im Mittelalter als Kirche des hl. Georg und ist darum wohlerhalten.

In Athen entstanden die glänzendsten Denkmäler, während Perikles die Leitung der Staatsangelegenheiten in den Händen hatte. Die hervorragendsten derselben finden wir auf der Akropolis vereinigt, dem von Westen nach Osten sich erstreckenden Burgberge von Athen (Abb. 27). Stieg man von Westen her

nach der Burg empor, dann erhob sich rechts noch vor der eigentlichen Torhalle (den Propyläen) der Tempel der Athene Nike, gewöhnlich Nike Apteros (ungeflügelte und darum niemals enteilende Siegesgöttin) genannt. Trat man durch die Propyläen ins Innere der Burg, so erblickte man vor sich das Standbild der Athene Promachos (der Vorkämpferin), ferner an der Südseite den herrlichen Festtempel der Athene Parthenos (der jungfräulichen A.), den Parthenon, endlich an der Nordseite das sogen. Erechtheion (Erechtheus der sagenhafte Begründer des attischen Staates), das sich z. T. auf dem Grunde des alten Athenetempels (vgl. Abb. 27) erhob.



Abb. 26. Poseidontempel zu Paestum.

Der Tempel der Athene Nike ist ein zierlicher ionischer Amphiprostylos mit dem Eingange nach Osten. Von den Türken später in eine Batterie verbaut, ist er in den dreißiger Jahren von deutschen Baumeistern wiederhergestellt worden und zeigt noch zahlreiche Reste der ursprünglichen Polychromie.

Die Propyläen sind ein Werk des Baumeisters Mnesikles. Sowohl nach Westen wie nach Osten befand sich vor dem eigentlichen fünfteiligen Tore eine Halle, die mit einem auf 6 kräftigen dorischen Säulen ruhenden Marmorgebälk und Giebeldreieck abschloß. Die westliche tiefere Halle war zugleich durch 6 paarweise gestellte ionische Säulen dreischiffig gegliedert und mit prächtigen, in Farben und Goldglanz schimmernden Kalymmatien bedeckt. An sie schloß sich nördlich und südlich je ein vorspringender Seitenflügel; der nördliche diente als Pinakothek (Gemäldegalerie).

Von den durch die Perser zerstörten Heiligtümern wurde zunächst der Parthenon nach vierzehnjähriger Bautätigkeit mit großer Pracht wieder aufgerichtet. Iktinos und Kallikrates waren die Erbauer; Phidias und seine Schüler schmückten ihn mit herrlichen Skulpturen. Der Parthenon ist ein nach Osten sich öffnender dorischer Peripteros, an den Schmalseiten mit 8, an den Langseiten mit 17 Säulen. Die Cella, wegen ihrer etwa 100 Fuß betragenden Länge Hekatompedos genannt, umschloß das von Phidias geschaffene Goldelfenbeinbild der jungfräulichen Göttin. Ein von der Cella abgetrennter Raum (Opisthodomos), der nur von der hinteren Halle aus zugänglich war, umschloß die Kultgeräte und den Tempelschatz. Der Tempel wurde in der christlichen Zeit in eine Muttergotteskirche verwandelt und kam wohlerhalten bis ins 17. Jahrhundert, wo er im Kriege der Venetianer gegen die Türken durch eine venetianische Bombe, die mitten auf das Marmordach fiel, in zwei Hälften zerrissen wurde (1687). So steht er bis auf den heutigen Tag.

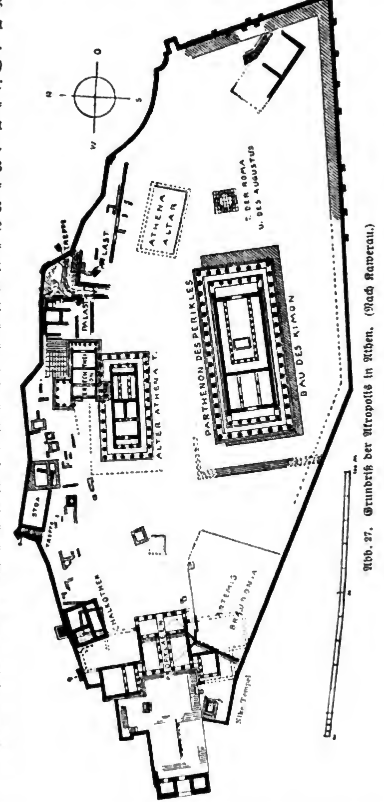


Abb. 27. Grundriß der Akropolis in Athen. (Nach Kawerau.)

Das Erechtheion (Abbild. 28) wurde erst nach dem Tode des Perikles wieder aufgebaut. Es war der Tempel der Athene Polias (der Stadtbeschützerin), umfaßte aber noch mehrere andere Heiligtümer, u. a. auch das Grab des Erechtheus und den von Athene geschaffenen Ölbaum. Es entbehrt darum auch der gewöhnlichen Regelmäßigkeit. Die Ostseite öffnete sich mit einer Vorhalle von 6 ionischen Säulen, die Westseite war mit 6 Halbsäulen, zwischen denen sich Fenster befanden, geschmückt. Eine tiefere Vorhalle mit 4 ionischen

Säulen in der Front und je 2 an den Seiten legte sich vor die Nordseite, während an die Südseite sich eine kleine Halle anlehnte, deren Gebälk von sechs Jungfrauen (sogenannten Karyatiden oder Koren) getragen wurde (Abb. 29). Trotz starker Beschädigungen ist der edle Bau im Äußeren noch ziemlich erhalten.

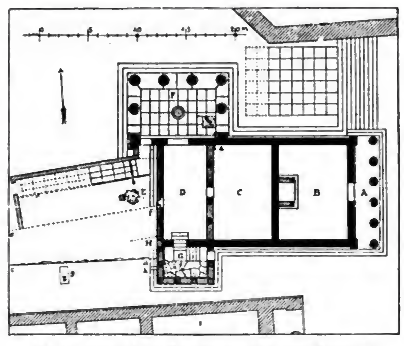
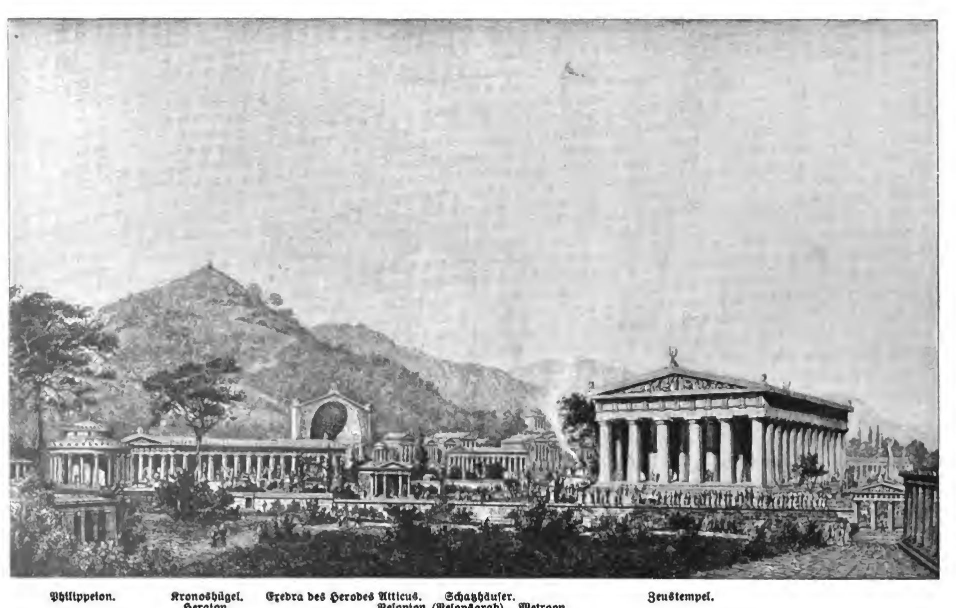


Abb. 28. Grundriß des Erechtheion. (Nach Jahn-Michaelis.)

Auch an anderen Orten wurde in ähnlicher Weise gebaut, so von Iktinos, dem Meister des Parthenon, der Demetertempel zu Eleusis, nach seinen Entwürfen auch der Tempel des Apollo zu Bassae (Phigalia) in Arkadien, dessen Äußeres in dorischen, dessen Inneres in ionischen Formen ausgeführt war. Eine große Anzahl von Bauwerken umschloß auf kleinem Raume der Schauplatz der berühmten olympischen Spiele zu Olympia in Elis (Abb. 30), der Ende der 70er Jahre auf Kosten des Deutschen Reiches wiederaufgedeckt worden ist. Es fanden sich da in der Altis, dem heiligen Haine, der sich im Tale des Alpheios am Fuße des Kronoshügels hinzog, die Tempel der Hera, des Zeus und der Göttermutter Rhea (das Metroon), ferner die zahlreichen tempelähnlichen Schatzhäuser griechischer Staaten und ein von Alexander dem Großen seinem Vater Philipp zu Ehren errichteter ionischer Rundtempel, das Philippeion, endlich die Räume für die Festspiele, besonders der Hippodrom für das Wagenrennen und das Stadion für den Wettlauf.



Abb. 29. Die Korenhalle am Erechtheion.



Philippeion. Kronoshügel. Heraion. Exedra des Herodes Atticus. Schatzhäuser. Pelopion (Pelopsgrab). Metroon. Zeustempel.

Abb. 30. Olympia. Restaurierte Ansicht.

Die dritte Periode reicht bis zum Untergange der griechischen Freiheit (338—146). Griechenland kommt unter die Herrschaft der Mazedonier. Alexanders Züge bringen den Orient mit dem Griechentume in Berührung. Die auf Alexander folgenden Herrschergeschlechter geben der Kunst neue Aufgaben; häufiger noch als Tempel werden Theater und Paläste gebaut. Dem prunkvollen Streben der Zeit entspricht am meisten die korinthische Bauweise.

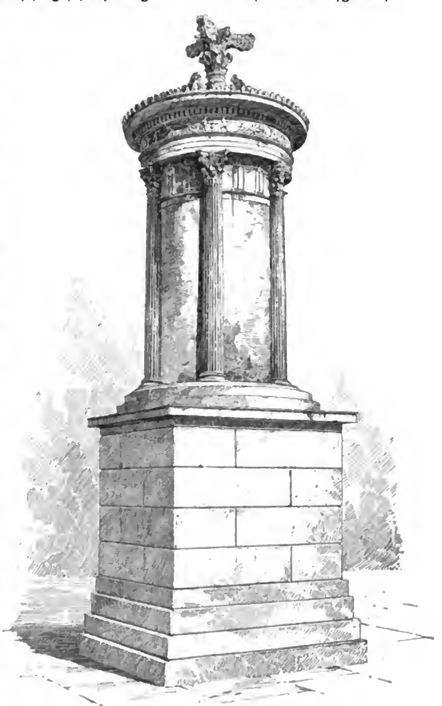


Abb. 31. Denkmal des Lysikrates zu Athen.

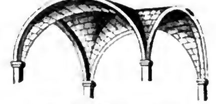
Den Übergang zu dieser Periode bildet der vom Bildhauer Skopas um 390 errichtete Tempel der Athena Alea zu Tegea in Arkadien, der größte des Peloponnes, der dadurch noch bemerkenswerter wird, daß der Peristyl in dorischer Ordnung erbaut war, während die Cella durch ionische Säulen gegliedert wurde. Die beiden Vorhallen endlich sollen korinthische Säulen gehabt haben. In Athen sind einige kleinere Denkmäler beachtenswert, besonders choragische, die von Privatpersonen zum Andenken an den Sieg errichtet wurden, den der auf ihre Kosten eingeübte Chor in den musischen Wettkämpfen errungen hatte. Es galt hier, einen Untersatz für den als Siegespreis gewonnenen Dreifuß zu schaffen. Das schönste Monument dieser Art ist das, welches Lysikrates für einen 334 errungenen Sieg aufrichtete (Abb. 31. — Vergl. auch Abb. 25). Ungefähr um dieselbe Zeit entstand das Dionysostheater am Südabhange der Akropolis. Das griechische Theater bestand im wesentlichen aus dem ebenso für den Chor wie für die Schauspieler bestimmten Tanzplatz (Orchestra), in dessen Mitte sich der Altar des Dionysos (die Thymele) befand, und den Sitzen für die Zuschauer, die auf drei Seiten die Orchestra umgaben. Die

vierte Seite war für das Zelt (die Skene) bestimmt, aus dem die Schauspieler hervortraten. Aus diesem wurde allmählich ein fester, mit Halbsäulen geschmückter Bau. Den Zuschauerraum lehnte man gern an einen Berghang an und ließ die Sitze in immer weiteren Halbkreisen an der Berglehne emporsteigen. Eine erhöhte Bühne findet sich erst bei den römischen Theatern (vgl. Abb. 40). Glänzende Denkmäler entstanden namentlich auch in Kleinasien, so der ionische Athenetempel zu Priene, von Pythios (Pythis) erbaut und von Alexander dem Großen selbst eingeweiht (vergl. Abb. 24). Diesem Künstler gebührt auch der Hauptanteil an dem Mausoleum zu Halikarnaß, dem kolossalen Grabmale, welches die Königin Artemisia ihrem um 350 gestorbenen Gemahle, Mausolos, errichtete. Über einem rechtwinkligen Unterbau, der die Grabkammer enthielt, erhob sich ein ionischer Peripteros und darüber eine Stufenpyramide, die von einem Viergespann mit den Statuen des Mausolos und seiner Gemahlin bekrönt wurde. Hierher gehören endlich die prächtigen Bauten der pergamenischen Könige auf der Akropolis zu Pergamon, vor allem der großartige, unter Eumenes II. errichtete Zeusaltar. Er erhob sich in der Mitte der weiten Plattform eines mächtigen viereckigen Unterbaus, der an den äußeren Flächen und den einspringenden Treppenwangen mit Reliefs geschmückt war und ringsum eine Säulenhalle trug. Das Verdienst, diese Bauwerke und Skulpturen wieder aufgedeckt zu haben, gebührt dem deutschen Architekten Karl Humann († 1896), der auf Kosten der preußischen Regierung und unterstützt von Alexander Conze von 1878—86 die überaus erfolgreichen Ausgrabungen geleitet hat.


Abb. 32. Tor von Volterra.

Die römische Architektur.

Die Baukunst der Römer hat sich, wie ihre Kunst überhaupt, nicht ursprünglich und selbständig entwickelt, sondern zeigt überall


Abb. 33. Kreuzgewölbe.

fremde Einflüsse. In ihren älteren Bauwerken sind sie von den Etruskern abhängig, in ihren späteren macht sich die Aufnahme griechischer Formen geltend.

Der etruskische Tempel ging wie der griechische ursprünglich von einem Holzbau aus, behielt auch später, als man zum Steinbau fortschritt, für den ganzen Ober-

bau die Holzkonstruktion bei. Er ruhte auf einem Stufenunterbau, hatte einen quadratischen Grundriß mit weit vorspringender, auf Säulen ruhender Vorhalle, dahinter drei Zellen, deren mittlere breiter war als die seitlichen. Der Tempel des kapitolinischen Jupiter in Rom war in diesem Stil erbaut. Das Wohnhaus gliederte sich um einen das Regenwasser nach innen aufnehmenden Hof, der von dem alten, rauchgeschwärzten Bauernhause den Namen Atrium überkommen hatte. Etruskische Grabmäler, teils Hügel-, teils Felsgräber, teils Freibauten sind uns in größerer Zahl erhalten. Die Etrusker sind auf abendländischem Boden die ersten gewesen, die an ihren Toren den aus keilförmigen Steinen gearbeiteten Bogen- und Gewölbebau zur Verwendung gebracht haben. So an dem alten Tore von Volterra (Abb. 32), an dem der Schlußstein und die beiden Endpunkte des Bogens durch kräftig vorspringende Köpfe bezeichnet sind.



Abb. 34. Vom Theater des Marcellus in Rom.

Diesen Gewölbebau haben die Römer dauernd festgehalten und künstlerisch entwickelt. Eins der ältesten und bedeutendsten Denkmäler dieser Art ist die cloaca maxima, ein unter den Tarquiniern im 6. Jahrhundert v. Chr. ausgeführter Abzugskanal. Überhaupt verwendete man die Wölbung zuerst nur an Nützlichkeitsbauten, an Wasserleitungen, Brücken, Wegeüberführungen (Viadukten); bald aber erhielt sie auch an den ausgedehntesten Prachtbauten ihre Stelle. Unter den Wölbungsformen, die sich bei den Römern finden, ist das Tonnengewölbe (vgl. Abb. 32) die einfachste. Man bezeichnet so die halbkreisförmige Wölbung, die zwei gegenüberliegende Wände verbindet. Kreuzen sich über einem quadratischen Raume zwei Tonnengewölbe rechtwinklig, so entsteht das von den Römern erfundene Kreuzgewölbe (Abb. 33). Die Linien, in denen die beiden Tonnengewölbe sich schneiden, verbinden als Diagonalen (Gewölbegrate) je zwei gegenüberliegende Ecken und teilen das Gewölbe in vier Bogendreiecke oder Gewölbekappen. Eine dritte Form des Gewölbes, die Kuppel, wurde durch die bei den Römern beliebten Rundbauten veranlaßt. Man kann sich dieselbe als halbierte hohle Kugel denken. Endlich werden bei den häufig vorkommenden Halbkreisnischen, Apsiden (Einzahl: Apsis), Halbkuppelgewölbe angewendet.



Abb. 35. Römisches oder Komposita-Kapitell.

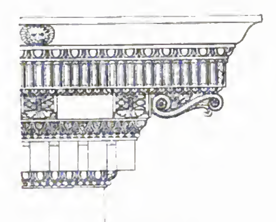


Abb. 36. Römisches Kranzgesims.

Zu diesen Wölbungsformen fügten nun die Römer als dekoratives Element die griechische Säule, und wir haben in eben dieser Verbindung von Gewölbebau und Säulenbau die Eigenart der römischen Bau-

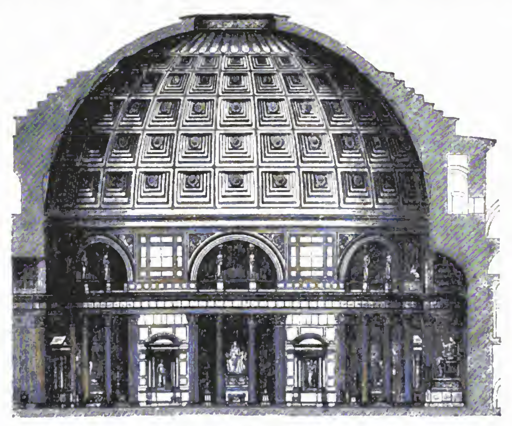


Abb. 37. Durchschnitt des Pantheon.

kunst zu sehen. Nicht nur in den Hallen der Basiliken (vgl. S. 31) und Märkte, sondern auch als bloße Wandbekleidung fand die Säule in reichem Maße Verwendung. Um Pfeiler und Mauermassen lebendiger zu gliedern, stellte man sie entweder als Halbsäule und Wandpfeiler (Pilaster) oder auch als Ganzsäule samt ihrem Gebälke und Gesimse an oder vor den Mauerkörper. Dabei ordneten

sich oftmals die verschiedenen Säulenarten zur Bezeichnung der Stockwerke übereinander. So befinden sich am Theater des Marcellus, das von Cäsar

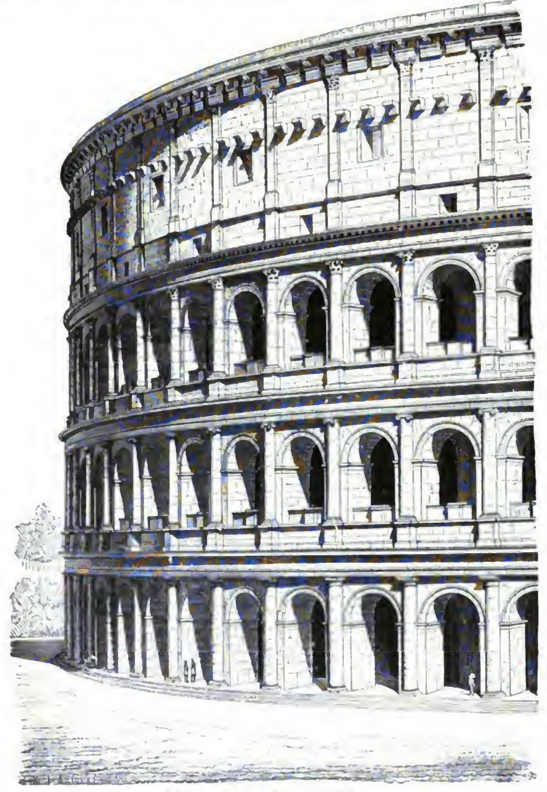


Abb. 38. Außenansicht des Kolosseums.

begonnen und von Augustus vollendet wurde, unten dorische, darüber ionische Halbsäulen (Abb. 34). War für die Höhe des Bauwerks die Länge der Säulen nicht ausreichend, so fügte man zu dem Hauptgeschoß noch ein Halbgeschoß mit Pilastern, eine sogenannte Attika (vgl. Abb. 39). Am beliebtesten war dabei

das prachtvolle korinthische Kapitell in einer fest ausgeprägten, immer wiederkehrenden Form; außerdem aber schuf die römische Kunst noch eine Abart, das sogenannte Komposita- oder römische Kapitell (Abb. 35), das auf die beiden Reihen der zierlich umgebogenen Akanthusblätter noch ein ionisches Kapitell setzte. Für das Kranzgesims entwickelten die Römer eine überaus prächtige Form: es erhält zu den Zahnschnitten des ionischen Stils unter der



Abb. 39. Bogen des Titus.

weit vorspringenden Hängeplatte noch eine Anzahl kräftig heraustretender, mit Akanthusblättern geschmückter Konsolen, zwischen denen Rosetten angebracht werden (Abb. 36).

Die Denkmäler der älteren Republik sind vorzugsweise Nützlichkeitsbauten. Die Via Appia, sowie mehrere Wasserleitungen, deren Trümmer noch vorhanden, sind großartige Zeugnisse dieser Zeit. Seit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer, also etwa seit 150 v. Chr., machte sich der griechische Einfluß geltend. So wurden aus der mazedonischen Kriegsbeute des Metellus die ersten prachtvollen Tempel in griechischen Formen erbaut.

Gegen das Ende der republikanischen Zeit trat an die Stelle der früheren Einfachheit ein fürstlicher Prunk. Das **Theater**, das **M. Scaurus** i. J. 58 für 80000 Zuschauer baute, war zwar noch aus Holz, aber mit den kostbarsten Stoffen, mit Gold, Silber und Elfenbein bekleidet und mit prachtvollen Marmorsäulen und einer Unzahl eherner Statuen geschmückt. Drei Jahre darauf errichtete **Pompejus** das **erste steinerne Theater**, das 40000 Zuschauer faßte. Cäsar baute ein **Amphitheater**, das mit einem riesigen seidenen Zeltdache zum Schutze gegen die Sonne versehen wurde. Er vergrößerte und verschönerte den Circus Maximus, der nach der bescheidensten Angabe 150000 Menschen faßte. Er erbaute ferner die **Basilika Julia**, sowie ein neues **Forum**.

Aber alle diese und viele andere Bauten waren nur der Übergang zu dem glänzenden augusteischen Zeitalter. Augustus, der sich rühmen durfte, die back-

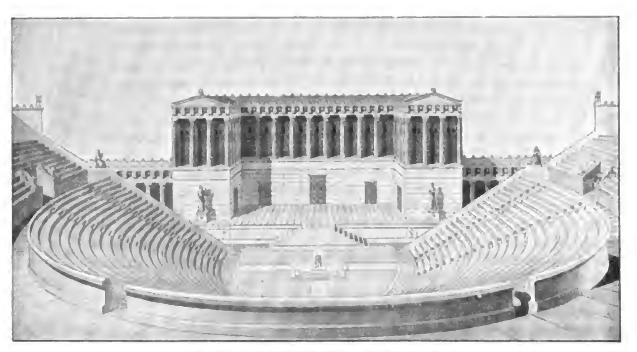


Abb. 40. Theater zu Segesta. Rekonstruktion.

steinerne Stadt in eine marmorne verwandelt zu haben, erbaute den **Tempel des Mars Ultor**, einen korinthischen Peripteros, und das **Theater des Marcellus**. Agrippa, sein Schwiegersohn, erbaute das **Pantheon**, das 110 n. Chr. abbrannte und von Hadrian im wesentlichen in der uns heute erhaltenen Gestalt wieder aufgerichtet wurde (Abb. 37). Es ist ein Rundtempel mit einem Durchmesser wie auch mit einer Höhe von 42 m, von einer Kuppel überwölbt. Dieselbe hat oben eine große, runde Öffnung (das Auge), durch welche das Licht hereinströmt. Im Inneren beleben sieben Nischen, abwechselnd halbrund und viereckig, die Umfassungsmauer. Sie öffnen sich mit Eckpilastern und je zwei freistehenden korinthischen Säulen, die ein rings herumlaufendes Gesims tragen. Über demselben erhoben sich ursprünglich als Stützen für die Nischenbögen je zwei Karyatiden, während jetzt eine Attika sich über dasselbe hinzieht. Dem Eingange wurde wahrscheinlich noch später eine rechteckige, dreischiffige, von 16 korinthischen Granitsäulen getragene Vorhalle vorgelegt, deren Inschrift wohl der einzige Rest von dem ursprünglichen Bauwerk des Agrippa

ist. In der christlichen Zeit wurde das Pantheon zu einer Kirche (S. Maria rotonda) geweiht und in entstellender Weise verändert. Geblieben sind die kostbaren Säulen aus gelbem, sowie die Kapitelle und Basen aus weißem Marmor, auch die Marmorbekleidung der unteren Wände. Raffael und König Viktor Emanuel haben dort ihre Ruhestätte gefunden.

Nach Kaiser Augustus scheint die Baulust eine zeitlang nachgelassen zu haben. Erst mit den Flaviern beginnt eine zweite Glanzperiode der römischen Architektur. Obenan steht das Kolosseum, das von Vespasian begonnene und von Titus i. J. 80 vollendete flavische Amphitheater, für Gladiatorenspiele und Tierkämpfe bestimmt (Abb. 38). Um die elliptische Schaubühne (Arena) erhoben sich ringsum in „weiter stets geschweiftem Bogen" die für 80000 Zuschauer berechneten Sitzreihen. Dieselben ruhten auf gewölbten Korridoren und

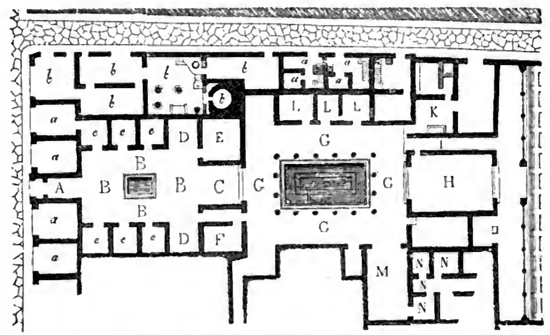


Abb. 41. Grundriß eines Wohnhauses in Pompeji.

schlossen oben mit einer Säulenhalle ab. Der äußere, aus Tuffstein (Travertin) aufgebaute Mauerring gliederte sich in vier Stockwerke und öffnete sich durch eine dreifache Reihe von je 80 Arkaden und eine Reihe einfacher Fenster. Zwischen den Arkaden befanden sich Halbsäulen, unten dorische, in der Mitte ionische, oben korinthische, zwischen den Fensteröffnungen aber korinthische Pilaster. Das Kolosseum, zur Hälfte gewaltsam zerstört, in seiner nördlichen Hälfte noch wohl erhalten, ist gegenwärtig die gewaltigste Römerruine der Welt.

Zum Andenken an den Sieg des Titus über die Juden und an die Zerstörung Jerusalems wurde der Titusbogen errichtet, bestehend aus einer gewölbten Toröffnung zwischen zwei Mauerflügeln (Abb. 39). Die letzteren sind von Halbsäulen (auf Postamenten) eingefaßt, an denen sich zum erstenmal das Kompositakapitell findet. Das an der Mauerfläche hingeführte Gebälk zieht sich, vorspringend, auch über die Säulen hin (Verkröpfung). Die Wände sind außerdem mit fensterartigen Blenden belebt. Ein Halbgeschoß (Attika) mit der Weiheinschrift schließt den Bogen ab. In ähnlicher Weise ist später aus einem ehemaligen Trajansbogen, um den Sieg Konstantins über Maxentius zu ver-

herrlichen, der dreitorige **Konstantinsbogen** errichtet worden. Ein gewaltiger Überrest aus der Zeit Hadrians ist die heutige **Engelsburg**, ursprünglich das **Grabmal Hadrians**, im Mittelalter als Festungswerk nicht selten die sichere Zufluchtsstätte der Päpste. Auf einem quadratischen Unterbau erhebt sich turmartig das Grabmal, aus Travertinquadern aufgeführt. Den Gipfel krönte eine Kolossalstatue des Kaisers.

Von besonderer Bedeutung für das öffentliche Leben waren die sogenannten **Basiliken**. Es waren Gebäude von rechteckiger Grundform, deren breiter Mittel-



Abb. 42. Inneres eines römischen Wohnhauses.

raum in zwei Geschossen von Säulenhallen umzogen wurde. Sie dienten in der Hauptsache dem Handelsverkehr, während die an der einen Schmalseite angebrachte Halbkreisnische als erhöhtes Tribunal wahrscheinlich für öffentliche Gerichtsverhandlungen bestimmt war. Unter Trajan entstand die gewaltige fünfschiffige **Basilika Ulpia**. In der von Maxentius begonnenen, von Konstantin vollendeten dreischiffigen **Basilika Konstantins** waren die Seitenschiffe mit Tonnengewölben, das Mittelschiff mit Kreuzgewölben überspannt.

Immer zahlreicher und prunkvoller wurden die öffentlichen Bäder, die **Thermen**. Eine der größten und prachtvollsten Anlagen der Art, die **Thermen des Caracalla**, enthielt nicht nur viele Hunderte von Zellen zu Kalt- und Warmbädern, sondern war auch mit einer großen Anzahl von prächtig geschmückten

Sälen und Hallen zum Lustwandeln, Lesen, zu Spielen aller Art usw. ausgestattet. In den Ruinen der genannten Thermen hat man Werke wie den Farnesischen Stier, den Herkules und die Flora von Neapel gefunden. Noch umfangreicher waren die Thermen des Diocletian, von denen ein gewölbter, mit Granitsäulen geschmückter Raum durch Michelangelo zur Kirche S. Maria degli Angeli umgewandelt worden ist.

Die Einrichtung des antiken Theaters zeigt uns die restaurierte Ansicht

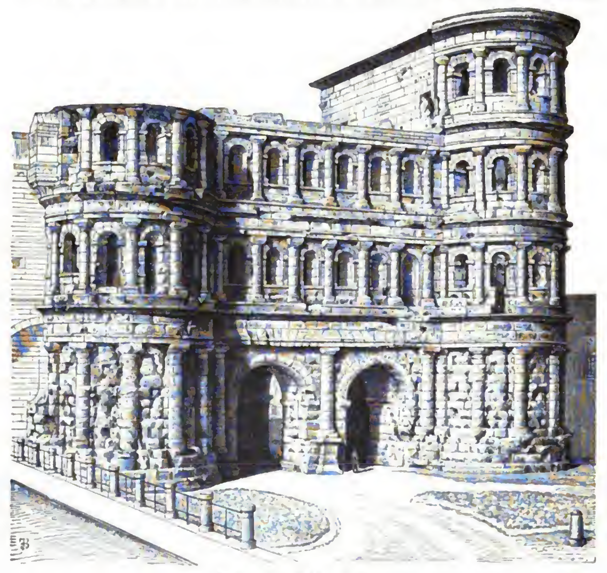


Abb. 43. Porta nigra in Trier.

des Theaters von Segesta (Abb. 40): die erhöhte Bühne der Römer, vor derselben die Orchestra mit der Thymele, dem Altare des Gottes Dionysos, wo der Chor seine Reigen und Tänze aufführte, und endlich um die Orchestra herum die keilförmig geteilten, in immer weiteren Halbkreisen aufsteigenden Sitze für die Zuschauer.

Für die Kenntnis des römischen Wohnhauses sind die pompejanischen Bauten von hervorragender Bedeutung. Pompeji wurde bekanntlich im Jahre 79 bei einem Ausbruche des Vesuv durch einen Regen von Asche und Bimssteinbrocken gänzlich verschüttet, ist seit dem Jahre 1748 allmählich wieder ausgegraben worden und gewährt uns nun, wenn auch in kleinen Verhältnissen, die Anschauung einer wirklichen römischen Stadt. Die Römer hatten ursprünglich das etruskische Wohn-

haus, das sich um das Atrium gruppierte (vgl. S. 25). In ähnlicher Weise schloß sich das griechische Wohnhaus um das Peristylium (Hof mit Säulenumgang). Dieses drang im dritten und zweiten Jahrhundert auch in Italien ein und schloß sich an das heimische Atriumhaus an. Rechts und links vom Vestibulum (Abb. 41, A) waren Verkaufsläden oder Werkstätten (a, b). Das Atrium (B) mit seinen Seitenflügeln oder Alae (D) war von Schlaf- und Nebenräumen (c, E, F) umgeben. Durch das Tablinum, das Familienzimmer (C), gelangte man nach dem Peristylium (G), an das sich das Triclinium (der Speisesaal) (M), das Gesellschaftszimmer (H) und andere Nebenräume (L), auch die Küche (K) anschlossen. Der Gang l führte nach dem Garten. Einen Blick aus dem Atrium durch das Tablinum in das Peristylium bietet Abb. 42.

Von den zahlreichen Resten römischer Bautätigkeit in den Provinzen mögen erwähnt werden die ziemlich wohlerhaltenen Amphitheater zu Arles und Nîmes, an letzterem Orte außerdem ein schöner Tempel, maison carrée genannt, und ein von Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, erbauter Aquädukt, der als Pont du Gard in drei Bogenreihen 60 m hoch über das tief eingeschnittene Tal des Gard hinweggeführt ist. In Deutschland besitzt Trier in der Basilika, dem Amphitheater, dem Kaiserpalaste, vor allem aber in der Porta nigra ansehnliche Überbleibsel aus der römischen Zeit. Die Porta nigra ist ein gewaltiges, aus Quadern errichtetes Doppeltor. Beide Eingänge werden von vorspringenden Türmen geschützt, die Flächen durch Pilaster und Bogenstellungen belebt (Abb. 43).

Die altchristliche Architektur.

Die ersten Spuren der christlichen Bautätigkeit finden wir in den Katakomben. Es sind dies enge, unterirdische Gänge, die, den Schachten und Stollen der Bergwerke gleich, in porösen, schwärzlichen Tuffstein gebrochen sind und zur Beisetzung der Toten gedient haben. Sie finden sich besonders bei Rom und Neapel in bedeutender Ausdehnung. Ihre Seitenwände sind rechts und links vielfach ausgehöhlt und zeigen niedrige und schmale längliche Öffnungen. In diese Höhlungen zwängte man die Leichname der Verstorbenen und verschloß die Öffnung mit einer Platte, die den Namen des Toten oder eine sonstige Bezeichnung des Grabes enthielt. Sollten besonders ausgezeichnete Personen, Bischöfe, oder gar Märtyrer beigesetzt werden, dann höhlte man eine größere Grabkammer aus und gab den Wänden einigen Schmuck durch bescheidene Malereien. Auch sonst finden sich bisweilen geräumigere und höhere Kammern, überwölbt und mit Nischen versehen, Wände und Decken mit Malereien geschmückt, offenbar kapellenartige Anlagen, die zur Abhaltung des Gottesdienstes dienten.

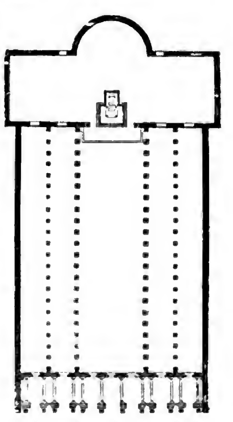


Abb. 44. Grundriß von S. Paolo vor Rom.



Abb. 45. Inneres von S. Paolo fuori le Mura, Rom.

Diese kunst- und formlosen Anfänge einer christlichen Baukunst gehören den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung an. Erst als die christliche Lehre staatliche Anerkennung gefunden hatte, war man in der Lage, würdigere Gotteshäuser zu bauen. Die Bauart der römischen Tempel eignete sich wenig für diesen Zweck, und diese fanden daher nur ausnahmsweise für den christlichen Gottesdienst Verwendung (Pantheon, S. Maria degli Angeli), wohl aber boten die Basiliken eine Anlage, die sich leicht den Anforderungen der christlichen Gemeinde anpassen ließ. Besonders wurden dabei die in den Häusern der Vornehmen häufig vorkommenden basilikenartigen Säle, in denen sich die ersten Christen zum Gottesdienste zu versammeln pflegten, zum Muster genommen.

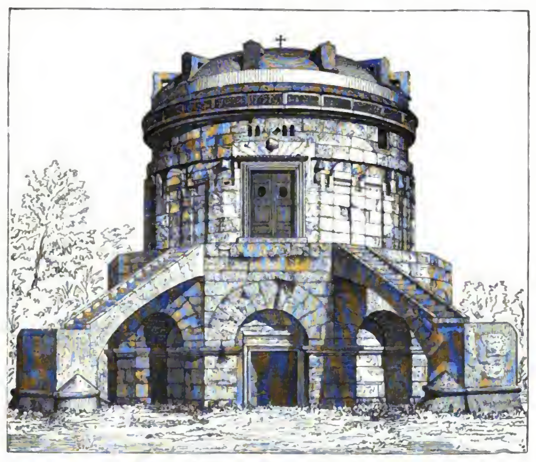


Abb. 46. Grabmal des Theodorich in Ravenna.

Der länglich viereckige Raum (das Langhaus) bot der Gemeinde die erforderliche Räumlichkeit, während der Bischof und die Priester der Gemeinde gegenüber in der meist erhöhten halbkreisförmigen Apsis ihre Sitze erhielten (Abb. 44). Zwischen Apsis und Langhaus schaltete man frühzeitig ein Querschiff ein. Auf der Grenze zwischen Apsis und Querhaus oder zwischen Querhaus und Langhaus erhob sich auf mehreren Stufen der Altar, von einem säulengetragenen Baldachin (Tabernakel, Ciborium) überdacht. Über ihm öffnet sich der Triumphbogen (vgl. Abb. 45), oft auf zwei mächtigen Säulen ruhend. Das Langhaus selbst wird durch Säulenreihen in ein breites Mittelschiff und zwei oder vier schmale Seitenschiffe geteilt. Die Säulen tragen entweder auf Architraven oder auf Rundbögen die hohe Obermauer des Mittelschiffs, die von einer Reihe großer, im Rundbogen geschlossener Fenster durch-

brochen wird. Auch in den niedrigen Umfassungsmauern der Seitenschiffe sind meistens Fenster angebracht, nur die Apsis bleibt fensterlos und in geheimnisvollem Halbdunkel. Mittel- wie Seitenschiffe sind mit einer flachen Holzdecke bedeckt. Jedes Schiff hat einen besonderen Eingang; bei großen Kirchen hat das mittlere Schiff drei Eingänge. Vor denselben befindet sich regelmäßig ein viereckiger Vorhof (Atrium), auf allen Seiten von offenen Säulenhallen umgeben, mit einem Brunnen in der Mitte für die Abwaschungen der Gläubigen.

Das Material für die christlichen Basiliken, namentlich aber die Säulen, entnahm man zum guten Teile den antiken Prachtbauten. Die Wände in der Apsis, über den Arkaden des Mittelschiffs, sowie über dem Triumphbogen erhielten durch Mosaiken einen glänzenden Schmuck.

Altchristliche Basiliken haben sich nicht unversehrt bis auf unsere Tage erhalten. Noch aus Konstantins Zeit stammte die alte fünfschiffige Peterskirche mit bedeutendem Querschiff und ausgedehnter Vorhalle. Theodosius und Honorius erbauten die gewaltige Paulskirche (Abb. 45, vgl. auch Abb. 44) mit hohem Querschiff und einem durch 80 granitne Säulen in vier Reihen geteilten Langhause. 1823 wurde dieselbe durch Brand zerstört und ist danach annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden.

Neben Rom gewinnt seit dem Beginne des 5. Jahrhunderts die alte Hafenstadt Ravenna eine besondere Bedeutung. Honorius erhob sie zu seiner Residenz; durch ihn und seine Schwester Galla Placidia, später durch den Ostgotenkönig Theodorich und seine Tochter Amalasuntha erhielt sie eine reiche Fülle von schönen Bauwerken, so die Kirche S. Apollinare in Classe (der Hafenstadt Ravennas) und S. Apollinare nuovo. Besonders bemerkenswert ist das Grabmal Theodorichs, jetzt S. Maria della Rotonda, ein einfaches, ehemals von einem Arkadenumgang umgebenes Zehneck, das von einer Kuppelwölbung bedeckt wird, die bei einem Durchmesser von 10,5 m aus einem einzigen Felsblocke gehauen ist (Abb. 46).

Die ältesten Kirchen in Deutschland — so die Einhardsbasilika zu Steinbach im Odenwalde — sind im wesentlichen der Form der römischen Basiliken gefolgt. Von der Klosterkirche in St. Gallen und den dazu gehörigen Klostergebäuden bewahrt die dortige Bibliothek wenigstens den von einem Geistlichen am fränkischen Königshofe um 830 gefertigten Plan. Über die Palastkirche Karls des Großen vgl. S. 38.

Byzantinische Architektur.

Neben den Basiliken finden sich bereits in Rom besondere Taufkapellen (Baptisterien) und Grabkapellen mit runder oder polygonaler Anlage und Kuppelbedeckung. Diese Bauform — quadratische Zentralanlage mit Kuppelbau — wird im byzantinischen Reiche die herrschende.

Die Glanzzeit derselben ist die Zeit Justinians (527—565). Schon Konstantin hatte in Konstantinopel eine Kirche zu Ehren der „göttlichen Weisheit" erbaut. Nach einem Brande wurde diese Sophienkirche von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet mit aller Pracht neu aufgerichtet und 537 vollendet (Abb. 47). Der quadratische Mittelraum wird von mächtigen Pfeilern begrenzt, die durch Bögen verbunden sind. Auf den Bogenscheiteln und den zwischen je zwei an-

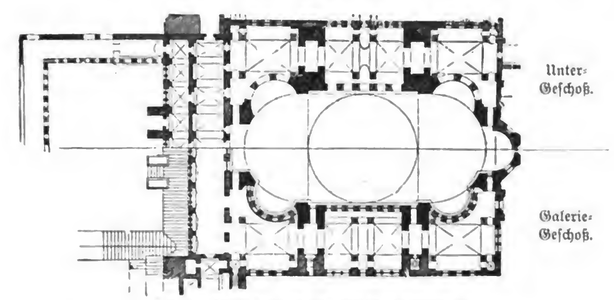


Abb. 47. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel.

stoßende Bögen eingeschobenen dreieckigen Gewölbezwickeln (Pendentifs, Hängedreiecken) erhebt sich die flachgespannte Kuppel bis zu einer Höhe von 55 m. Zur Erweiterung des Mittelraumes fügen sich zwei Halbkuppeln an denselben an, die sich wieder durch je zwei Nischen gliedern; es verbindet sich sonach der zentrale Kuppelbau mit dem Langhausbau. Mit einer großen Altarapsis schließt das Hauptschiff nach Osten hin ab, während nach Westen sich vor die Eingangshalle ein von Säulengängen umgebenes Atrium legt. Die Seitenschiffe, welche durch vorspringende, zur Unterstützung der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler beengt werden, haben nur eine untergeordnete Bedeutung. Nach dem Mittelraum öffnen sie sich unten durch vier, oben durch sechs zwischen die Pfeiler gestellte, rundbogig verbundene Säulen. Auch zwischen den Stützpunkten der Apsiden stehen im unteren Geschoß je zwei, im oberen je sechs Säulen. Die großen Flächen



Abb. 48. S. Vitale in Ravenna.

der Pfeiler und Bögen bekleidete man mit kostbaren, vielfarbigen Marmorplatten; sämtliche gewölbte Räume wurden durch glänzende Mosaikbilder verziert. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken wurde die Sophien-





Abb. 49. Kapitell von der Sophienkirche.



Abb. 50. Kapitell von S. Vitale.

kirche in eine Moschee verwandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minarets versehen. Im Inneren begnügten sich die Türken damit, die Mosaikgemälde zu verdecken.

Byzantinische Einflüsse machten sich auch in Ravenna geltend, nicht allein während der Ostgotenherrschaft, sondern mehr noch seit der Zeit, da die Stadt nach Besiegung der Ostgoten durch Belisar und Narses der Sitz eines oströmischen Exarchen wurde. Ein Denkmal aus dieser Zeit ist S. Vitale (Abb. 48). Der Grundriß ist achteckig. Acht Pfeiler tragen den Oberbau mit der Kuppel. Zwischen je zwei Pfeilern ist eine Nische, die sich in zwei Geschossen mit einer Säulenstellung gegen den unteren und oberen Umgang öffnet. Nur da, wo der Altar steht, fehlt die Nische. Gegenüber dem mit einer Apsis abschließenden Altarraume befindet sich eine schräg vorgelegte Eingangshalle.

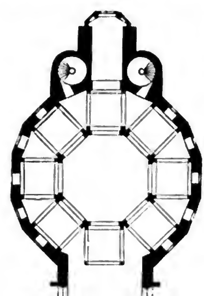


Abb. 51. Grundriß der Palastkapelle Karls d. Gr. im Aachener Münster.

Am entschiedensten bekundet das byzantinische Kapitell eine Stilveränderung und Weiterbildung der alt-korinthischen Form. Das Kapitell der Sophienkirche (Abb. 49) zeigt eine bauschige Anschwellung und läßt das ursprünglich mit kräftiger Plastik hervortretende Blattwerk zum flachen Ornament werden. Das Kapitell von S. Vitale (Abb. 50) erscheint als abgeschrägter Steinwürfel mit dem sogen. Kämpferaufsatz. Flache Ornamente bedecken die Flächen sowohl des eigentlichen Kapitells als auch des Kämpfers.

In Ravenna haben wir ohne Zweifel für die Palastkapelle Karls des Großen, die im Schiffe des Aachener Münsters uns im wesentlichen erhalten ist, das Vorbild zu suchen (Abb. 51). Es ist ein von einer kuppelartigen Wölbung bedecktes Achteck mit sechzehnseitigem Umgange, über dem ein Empore liegt. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den im gotischen Stile angebauten Chor verdrängt worden.

Die Architektur des Islam.

Die Entfaltung der muhammedanischen Architektur knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse an, die in mancher Hinsicht denen des Christentums

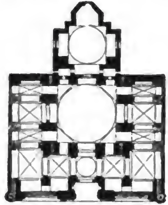


Abb. 52. Moschee zu Tabriz.

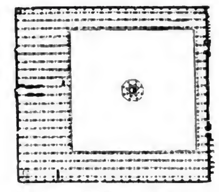


Abb. 53. Moschee Amru zu Kairo.

entsprechen. Eine geräumige Halle (Mihrab) für die Betenden mit einem besonders heiligen Raume (Kiblah), wo der Koran aufbewahrt wird, ist Haupterfordernis jeder Moschee. Daran schließt sich ein großer Hof mit einem Brunnen für die Waschungen der Pilger. Schlanke, turmartige Minarets, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schließlich verbindet sich oftmals ein kuppelartiges Grabdenkmal des Stifters mit der übrigen Anlage.

Die Grundform der Moschee ist entweder der byzantinische Zentralbau (Abb. 52) oder ein quadratischer Hof, ringsum von Hallen umgeben, die nach der Seite des inneren Heiligtums eine größere Tiefe bekommen (Abbild. 53).

Der Kunstsinn der Araber war nicht stetig genug, um die Architektur in konstruktivem Sinne bedeutend zu fördern, doch schuf die Beweglichkeit ihrer Phantasie mancherlei originelle Einzelformen. Bei den

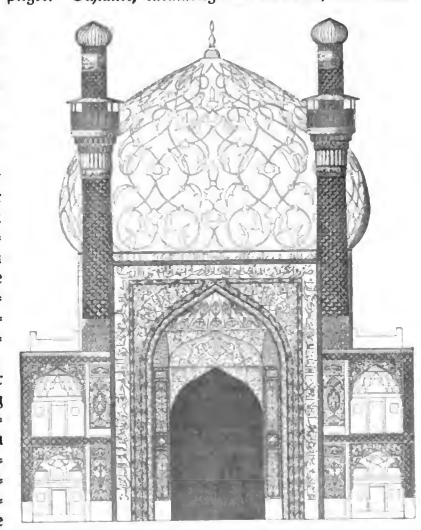


Abb. 54. Moschee des Schah Hussein in Ispahan.

ausgedehnten Hallen und Arkaden, deren die Moscheen bedurften, kam ein mannigfacher Säulen- oder Pfeilerbau in Anwendung. Zur Verbindung dieser Stützen entstanden neben dem Halbkreisbogen der Spitzbogen, der Hufeisenbogen (ein $^2/_3$ Kreisbogen) und der Kielbogen (mit geschweifter Spitze)

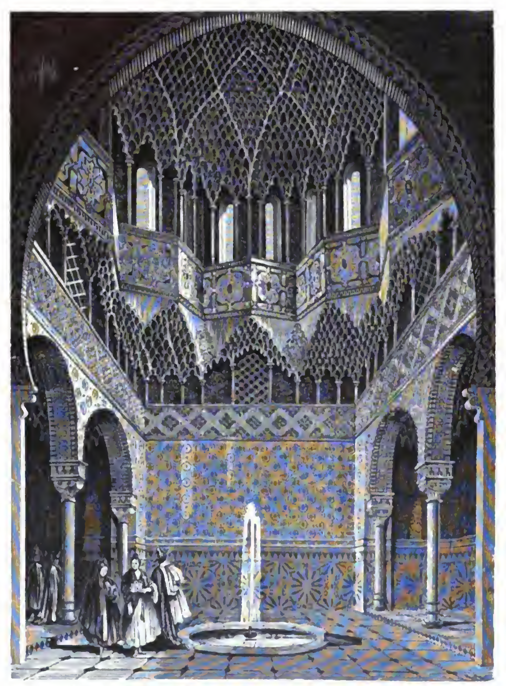


Abb. 55. Halle der Abencerragen in der Alhambra bei Granada.

(Abb. 54). In der Überdeckung der Räume folgte man entweder dem in der altchristlichen Basilika herrschenden Systeme der Holzdecke oder dem byzantinischen Kuppelbau. Neben diesen schlichten Deckenbildungen entstanden nun aber früh bei den Arabern eine ihnen ausschließlich angehörende Form der Wölbung, die man Stalaktitengewölbe nennt. Sie entsteht aus einem spielenden Aneinanderreihen kleiner, nischenartiger Gewölbekappen, deren Ganzes den Eindruck von Tropfsteingrotten macht. (Vgl. Abb. 55.)

Die Ornamentik der Araber nimmt eine entschiedene Richtung auf die Flächendekoration. In buntem Spiele werden die Wände mit einer unerschöpflichen Fülle reizender Formen überdeckt, so daß man an die prächtigen Teppiche des Orients und an die leichten Zelte nomadischer Wanderer erinnert wird. Dabei mischen sich in unablässigem Wechsel allerlei Pflanzen- und Tierformen mit reich verschlungenen geometrischen Figuren und bringen jenes phantastische Mancherlei von Formen hervor, das nach den Erfindern den Namen „Arabesken" erhalten hat. Jedoch nur das Innere wird so reich geschmückt, dem Äußeren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit eigen.

Was in Arabien, Palästina und Syrien an Monumenten der ältesten arabischen Baukunst erhalten ist, zeugt vielfach noch von Unselbständigkeit und Abhängigkeit. So die Kaaba zu Mekka, die berühmte Moschee Omars zu Jerusalem, d. h. die auf der Stelle des Salomonischen Tempels erbaute Sachra-Moschee, und die große Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus. In Ägypten gestaltete sich die Kunst der Araber zuerst zu einem festen Systeme und zu bedeutender Durchbildung. Gegenüber den uralten Pharaonenbauten erhob sich hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Großartigkeit (Moscheen und Grabmäler zu Kairo).

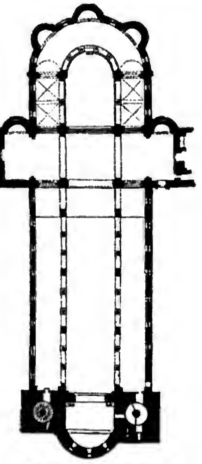


Abb. 56. St. Godehard zu Hildesheim.

In keinem Lande aber hat die Kunst des Islam eine so edle und feine Blüte entfaltet, als auf der Pyrenäischen Halbinsel. Die Berührung mit dem christlichem Abendlande verlieh dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste, durch den auch die Kunst beeinflußt ward. Die Architektur nahm in glänzender Weise teil an diesen Vorzügen.

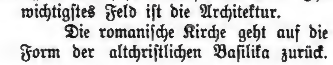
Bald nach Eroberung des Landes begann Abdurrhaman den Bau einer prachtvollen Moschee zu Cordoba (786), die den berühmten Heiligtümern von Jerusalem und Damaskus gleichkommen sollte und im wesentlichen noch in der jetzigen Kathedrale erhalten ist. Einer entwickelteren Periode gehören die prächtigen Bauten von Sevilla an, sowohl das Schloß (Alcazar), als auch das ehemalige Minaret, die sogen. Giralda, ein viereckiger Turm.

Seinen Höhepunkt erreichte der maurische Stil jedoch erst in der glanzvollen Schlußepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada. Das Lustschloß der maurischen Könige, die Alhambra, das sich seit 1250 über der Stadt Granada erhob, der Hauptsache nach aber dem 14. Jahrhundert angehört, umfaßt eine große Menge von Räumen (eine Moschee, Säle, Bäder u. s. w.), die sich um zwei Höfe gruppieren, um den Hof der Alberca und um den Löwenhof, so genannt nach zwölf Löwen von schwarzem Marmor, die eine mächtige alabasterne Schale tragen. Von den Sälen, die sich an den Löwenhof anschließen, sind noch besonders erwähnenswert die Halle der Abencerragen

(Abb. 55), deren ritterliches Geschlecht hier von König Boabdil ermordet wurde, und die Halle der Schwestern, die von zwei großen Marmorplatten im Fußboden ihren Namen hat.

Die romanische Architektur.

Daß die Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts an die Überlieferungen der römischen anknüpfte, will der Name „romanische“ Kunst andeuten. Ihr



wichtigstes Feld ist die Architektur.

Die romanische Kirche geht auf die Form der altchristlichen Basilika zurück.

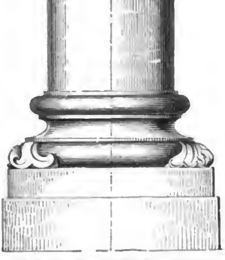


Abb. 57. Romanische Säulenbasis.



Abb. 58. Würfelkapitell aus dem Dome zu Gurk.

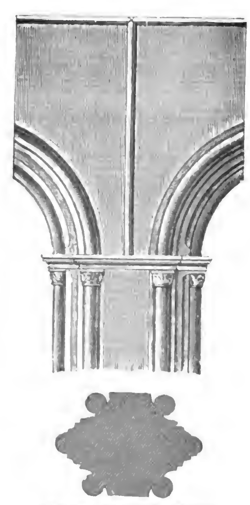


Abb. 59. Romanischer Pfeiler.

Das Langhaus erstreckt sich als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur halb so hohen und breiten Seitenschiffen. Der Eingang befindet sich im Westen; ihm gegenüber schließt die Apsis nach Osten hin das Langhaus ab.

Die Weiterbildung dieser allgemein geltenden Grundzüge geschah zunächst so, daß die erhöhte, für Priester und Sänger bestimmte Altarnische verlängert und Chor genannt ward (Abb. 56). Unter demselben wurde häufig eine gewölbte niedrige Gruftkirche (Krypta) angelegt. Manchmal wurden auch, wie in Abb. 56, die Seitenschiffe als niedriger Umgang um den Chor fortgeführt oder neben demselben durch besondere Nischen abgeschlossen. — Zwischen Lang-

haus und Chor tritt in der Regel ein Querschiff, wodurch der Grundriß der Kirche die Gestalt des Kreuzes erhält. Das Viereck, in welchem Langhaus und Querschiff sich schneiden, wird von vier kräftigen Pfeilern und ebensovielen Gurtbögen begrenzt und erhält den Namen Vierung. Gewöhnlich zieht man dieselbe zum hohen Chore und schließt sie gegen Langhaus und Kreuzflügel durch steinerne Schranken (cancelli, davon Kanzel) ab, die nach dem Langhause hin



Abb. 60. Abteikirche zu Laach.

mit einer Art Tribüne (Lettner, von lectorium) zur Verlesung des Evangeliums versehen sind.

Das ausgedehnte Atrium beseitigte man und ließ höchstens eine kleine, das Paradies genannte Vorhalle. Das große Hauptportal im Westen wurde meist von zwei Türmen eingeschlossen. Bisweilen legte man wie in St. Godehard zu Hildesheim (Abb. 56) einen zweiten westlichen Chor zwischen die Türme und rückte das Hauptportal an eine der Langseiten. Auch die Kreuzschiffarme erhielten in der Regel Portale.

Als Bedeckung verwandte man anfänglich die flache Balkendecke, später

aber wich diese dem Gewölbe, und zwar gewöhnlich dem Kreuzgewölbe (vgl. Abb. 62), seltener dem Tonnengewölbe. Erheben sich die Kreuzgewölbe über einem quadratischen Grundriß, und zwar so, daß die Seiten der Mittel-



Abb. 61. Goldene Pforte des Domes zu Freiberg.

schiffsquadrate doppelt so lang sind als die der Quadrate der Seitenschiffe, dann nennt man dieses System das (quadratisch) „gebundene". Als Träger dienten entweder ausschließlich Säulen (Säulenbasiliken) oder Pfeiler (Pfeilerbasiliken) oder endlich abwechselnd Pfeiler und Säulen wie in Hildesheim (Abb. 56). Die Säule hat die attische Basis, erhält aber an dem unteren Wulst, den vier Ecken der tragenden Platte entsprechend, vier sogenannte Eckblätter (Abb. 57) in

mannigfach wechselnden Formen. Das Kapitell ist anfänglich namentlich in Ländern mit römischer Tradition (Italien, Frankreich) ein korinthisierendes Blätter- und Kelchkapitell, später aber kommt das **Würfelkapitell** (Abb. 58) in Aufnahme, das geschickt den Übergang aus dem runden Säulenschafte in die viereckige Deckplatte vermittelt. Die Flächen desselben bleiben entweder glatt oder werden mit Ornamenten bedeckt, die aus Pflanzenformen, linearen Verbindungen und selbst Tier- und Menschengestalten zusammengesetzt sind. Den Übergang von der Deckplatte zum Bogen bildet — meist in der Form eines abgeschrägten Würfels — der sogenannte **Kämpfer** (vgl. S. 38). Auch die Pfeiler ruhen auf einem Fuße, der meist die Gestalt der attischen Basis hat. Die Ecken werden entweder abgeschrägt oder mit Säulchen ausgesetzt (Abb. 59).



Abb. 62. Inneres des Domes zu Speier.

Über den die Säulen und Pfeiler rundbogig überspannenden Arkaden zieht sich ein **Gesims**, das die hohe Obermauer des Mittelschiffs beleben soll. Darüber öffnen sich die mit Halbkreisbögen geschlossenen Fenster. Ebensolche Fenster, nur kleiner, befinden sich auch in der Umfassungsmauer der Seitenschiffe und in den Apsiden, und zwar gewöhnlich drei in der Hauptapsis, eins in den kleineren Apsiden.

Für die Gliederung der Außenmauer verwendet man schmale, pilasterartige Streifen, **Lisenen** genannt, die aus einem den ganzen Bau umziehenden Sockel aufsteigen und unter dem Dache durch einen aus kleinen Rundbögen zusammengesetzten **Bogenfries** verbunden werden (vgl. Abb. 60).

Besonders wirkungsvoll gestaltet sich die Fassade. Der einzelne Fassadenturm wird an bedeutenderen Kirchen durch ein Turmpaar verdrängt, das in mehreren von Lisenen und Bogenfriesen eingefaßten Geschossen aufsteigt (Abb. 60). Dazwischen befindet sich das Hauptportal, dessen Wände sich auf beiden Seiten von innen nach außen erweitern und durch Säulchen reich gegliedert sind (Abb. 61). Prächtige Ornamente bedecken nicht nur die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung. Über dem Portale prangt nicht selten ein Radfenster. Der äußere Eindruck wird noch verstärkt durch eine Kuppel

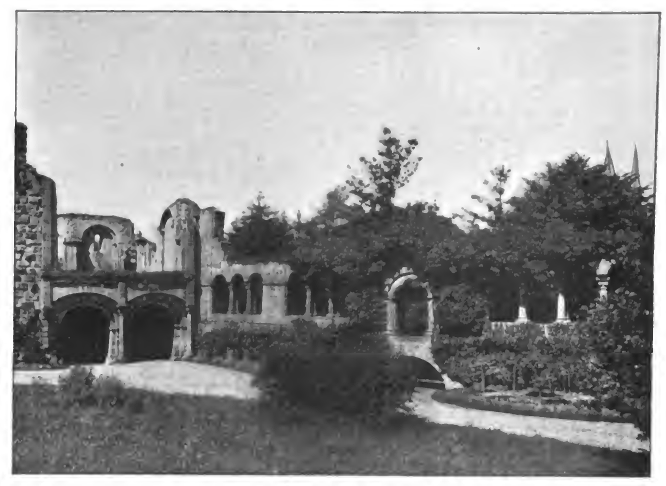


Abb. 63. Kaiserpalast zu Gelnhausen.

über der Vierung, die nach außen als achteckiger Turmbau erscheint, sowie ferner durch Türme auf beiden Seiten des Chores oder am Ende der Nebenschiffe.

Die romanische Bauweise, wie sie sich am Ende der Periode etwa in den Jahren von 1175—1250 gestaltete, hat man Übergangsstil genannt, weil sie sich zeitlich zwischen den streng romanischen und den gotischen Stil stellt. Sie wird bezeichnet durch das Eindringen einer reicheren Formenwelt (des Spitzbogens, Kleeblattbogens, ja selbst des Hufeisen- und Zackenbogens), wie sie die durch die Kreuzzüge angebahnte Bekanntschaft mit dem Orient vermittelte, und durch das Streben nach immer größerer Prachtentfaltung, wie es das Steigen des Wohlstandes und das wachsende Behagen am Dasein hervorriefen.

Der romanische Stil hat sich bereits im 10. Jahrhundert auf sächsischem Grund und Boden, im Stammlande des herrschenden Königsgeschlechts ent-

wickelt. Heinrich I. gründete die Schloß- und Wipertikirche in Quedlinburg. Vom Markgrafen Gero wurde 961 die Stiftskirche in Gernrode erbaut. Sie ist flach gedeckt; Pfeiler und Säulen wechseln im Mittelschiff; sie hat zwei Chöre — der westliche zwischen zwei Türmen — und Emporen. Hildesheim, ums Jahr 1000 unter Bischof Bernward der Sitz reichen Kunstlebens, hat drei flachgedeckte Basiliken, in denen je ein Pfeiler mit zwei Säulen wechselt: die Michaeliskirche, den Dom und die Godehardskirche (Abb. 56), die letztere mit achteckigem Turme auf der Vierung. Aus dem Thüringischen mag die Klosterkirche zu Paulinzelle, jetzt eine der schönsten Ruinen, genannt werden. Das erste Beispiel des Gewölbebaues auf sächsischem Boden ist der von Heinrich dem Löwen gegründete Dom in Braunschweig mit der folgerichtigsten Durchführung des gebundenen Systems (s. S. 44).

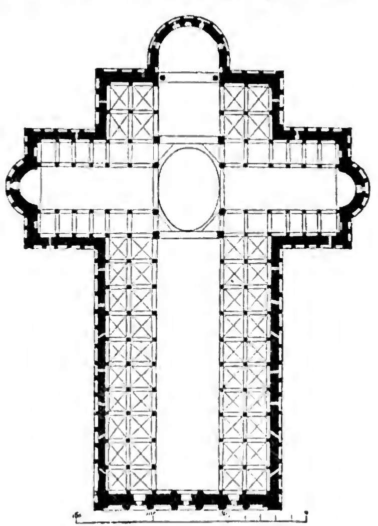


Abb. 64. Grundriß des Domes zu Pisa.

Durchgeführt wurde der Gewölbebau zuerst in den rheinischen Gegenden. Von besonderer Wichtigkeit sind hier die drei mittelrheinischen Dome von Mainz, Speier und Worms, alle drei mächtige Pfeilerbauten. Der Dom zu Mainz ist ein großartiger Bau mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Türmen an den Seiten der Chöre und einem gewaltigen Mittelturme. Der Dom zu Speier wurde von Konrad II. gegründet und zur Begräbnisstätte der deutschen Kaiser bestimmt (Abb. 62). Ein ganzes Jahrhundert hindurch wurde an seiner Vollendung gearbeitet. Er wurde 1689 von französischen Mordbrennern verwüstet und erst im 19. Jahrhundert durch König Ludwig I. von Bayern wiederhergestellt. Der Dom zu Worms ist in Gesamtform und Einzelausführung den beiden andern verwandt. Die westlichen Teile sind im Übergangsstile ausgeführt. Ein besonders schöner und einheitlicher Bau ist die Abteikirche zu Laach bei Andernach mit ihren sechs Türmen (Abb. 60). Sie gehört zu den doppelchörigen Kirchen, hat auch ein zweites Querhaus mit halbrunder Apsis an der Westseite. Über der Vierung ist eine achteckige Kuppel; daneben sind zwei viereckige Türme in den Ecken zwischen Querhaus und Chor. Ein mächtiger zweigeschossiger Turm erhebt sich über dem Westchor; zwei runde Türme befinden sich an den Enden des westlichen Querhauses. Von den Kölner Kirchen gehören

hierher **St. Maria im Kapitol**, die **Apostel-** und die **Gereonskirche**. Der **Übergangsstil**, der das gebundene System beibehält, wird besonders ver-

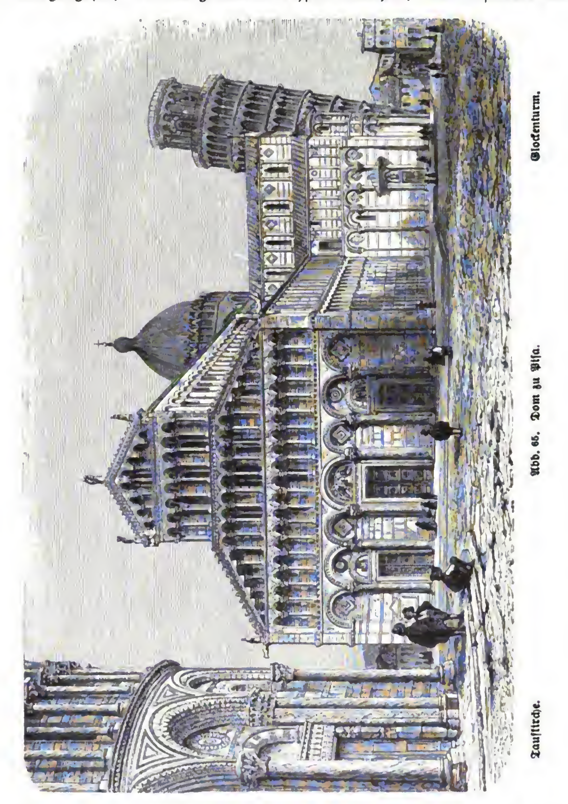


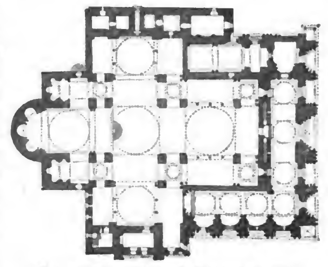
Abb. 65. Dom zu Pisa.

treten durch den Dom zu **Limburg** a. d. Lahn, den zu **Naumburg** a. d. Saale (mit zwei Chören, vier Türmen und prächtigem Lettner) und den zu **Bamberg** (Grabstätte des Gründers, Heinrichs II., und seiner Gemahlin Kunigunde).

In **Norddeutschland**, wo es an natürlichen Bausteinen fehlt, führte man seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts Kirchen aus Backstein auf. Das

Material eignet sich besonders zum Pfeiler- und Gewölbebau. Erwähnenswert sind die Klosterkirchen zu Jerichow und Arendsee in der Altmark, der Dom zu Ratzeburg u. a.

Von den weltlichen Bauten der romanischen Bauweise sind vor allem die Burgen und Paläste zu erwähnen. Die Ringmauer der Burg umschließt, abgesehen von den Wohn- und Wirtschaftsgebäuden, den Bergfried, einen meist viereckigen Turm, und den Palas, das zweistöckige Herrenhaus mit einem großen Saal im Oberstock. Am besten erhalten ist die jetzt restaurierte Wartburg bei Eisenach. Von den Palästen sind zu nennen das Kaiserhaus zu Goslar, der Palast Heinrichs des Löwen zu Braunschweig, die jetzt wiederhergestellt sind, und der Kaiserpalast zu Gelnhausen (Abb. 63), eine Ruine.


Abb. 66. Grundriß von S. Marco in Venedig.

Italien charakterisiert sich durch eine große Verschiedenheit der Bauweise. Neben den Formen der altchristlichen Basilika finden wir die Aufnahme byzan-


Abb. 67. Fassade des Domes S. Marco in Venedig.

tinischer Elemente, neben dem Gewölbebau die spielende muhammedanische Architektur. Der Glockenturm (campanile) wird nicht der Gesamtanlage eingegliedert, sondern meist selbständig neben die Kirche gestellt.

Die Basilikaform vertritt der Dom zu Pisa (Abb. 64 und 65), fünfschiffig mit dreischiffigem Querhause und einer Kuppel über der Vierung, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerien geschmückt. Ihm ähnlich in der Dekoration des Äußeren, in der Anordnung der Fassade, insbesondere im Ansteigen des mittleren Giebelbaues über die Halbgiebel der Seitenschiffe ist S. Michele zu Lucca. Byzantinischen Einfluß zeigt S. Marco in Venedig (Abb. 66) mit einem Grundriß in Form eines griechischen Kreuzes (die vier Kreuzarme sind gleich lang, während beim lateinischen Kreuze der untere Arm länger ist als die drei anderen); über dem Kreuzdurchschnitte sowie über den Armen wölben sich Kuppeln (Abb. 67). Langhaus wie Querschiff werden von je zwei Seitenschiffen eingeschlossen und durch Vorhallen erweitert. Auf den Säulen, die zwischen die tragenden Pfeiler gestellt sind, zieht sich über die Seitenschiffe eine Emporengalerie hin. In Sizilien endlich verbindet sich während der Normannenherrschaft die Form der Basilika mit dem Stalaktitengewölbe der Araber und dem Mosaik und der Kuppel der Byzantiner: so in der Schloßkapelle zu Palermo und der Klosterkirche zu Monreale. Außerdem schließt die Fassade der Normannenbauten nach nordischer Art mit einem Turmpaare ab.

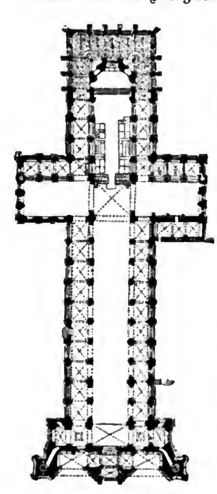


Abb. 68. Grundriß der Kathedrale von Peterborough.

In Frankreich weicht früh die flachgedeckte Basilika dem Tonnen- und Kuppelgewölbe. Namentlich herrscht das Tonnengewölbe im Süden (St. Sernin zu Toulouse), während in der Normandie das Kreuzgewölbe frühzeitig ausgebildet wird, so in St. Etienne zu Caen.

In England bilden wie in Skandinavien Holzbauten ursprünglich die Regel. Mit der Aufrichtung der Normannenherrschaft (1066) kam auch der normannische Stil überall zur Geltung, wiewohl man die flachen Holzdecken allgemein festhielt. Charakteristisch ist für den Grundriß die große Länge der Kirche, die Anlage des Querhauses nahezu in der Mitte des Langhauses und der gerade Chorabschluß. (Vgl. die Kathedrale von Peterborough Abb. 68.) Auf dem Querschiffe erhebt sich fast immer ein massiger, viereckiger Turm.

In Spanien endlich, wo das Christentum langsam den Muhammedanismus zurückdrängt, herrscht unter dem Einflusse des südlichen Frankreichs das Tonnengewölbe vor, so z. B. in der Kathedrale von Santiago, einer Nachbildung von S. Sernin in Toulouse.

Die gotische Architektur.

Die allgemein übliche Bezeichnung „gotischer" Stil soll diesen ursprünglich wohl als barbarischen bezeichnen. In Nordfrankreich hat er sich bereits im 12. Jahrhundert entwickelt, dann zunächst seinen Weg nach England gefunden und fängt erst im Beginne des 13. Jahrhunderts an, sich in Deutschland auszubreiten, um da bis gegen das Jahr 1350 seine schönste Blüte zu entfalten.

Mit der Ausbildung der Gotik fiel die Baukunst den Laien zu, die sich in Meister und Gesellen gliederten. Die vornehmsten Steinmetzen traten weiter-

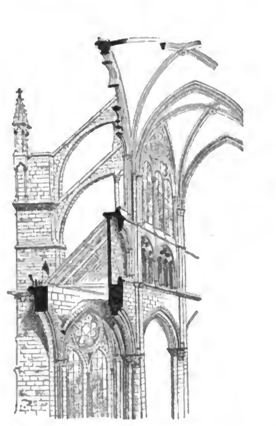


Abb. 69. System der Kathedrale von Amiens.

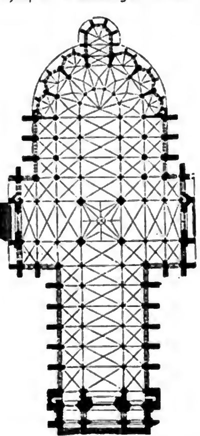


Abb. 70. Grundriß der Kathedrale von Amiens.

hin in Verbände zusammen, die sich Hütten nannten und ihre Hüttentage abhielten. Die Gesellen führten ihr besonderes Steinmetzzeichen.

Das Bedürfnis nach großen, freien und lichten Räumen hat die gotische Bauweise hervorgerufen. In dieser Hinsicht bot der Spitzbogen besondere Vorteile. Während zwei Unterstützungspunkte nur durch einen Halbkreisbogen verbunden werden können, lassen sich unzählige Spitzbögen mehr oder minder steil oder stumpf darüber errichten. Unter Anwendung des Spitzbogens war es daher möglich, Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Höhe emporzuführen. Damit verschwand die Notwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, und man konnte den Seitenschiffen dieselbe Anzahl von rechteckigen Gewölbefeldern geben wie dem breiteren Mittelschiffe. Die Gewölbe selber erhielten nicht nur durch Quer- und Längengurte, sondern auch durch die diagonalen Kreuzrippen ein festes Gerüst, in welches die Gewölbekappen nur als leichte Füllung hineingemauert wurden. Der Druck des Gewölbes wurde damit gleich-

zeitig auf die Pfeiler konzentriert, wo Gewölbegurte und Rippen zusammentrafen. Um nun nicht die Seitenschiffe durch Widerlager gegen die Pfeiler zu beengen, verlegte man die Widerlager an die Umfassungsmauer, führte sie da als starke Pfeiler (Strebepfeiler) empor und zog von hier aus einen oder zwei Bögen (Strebebögen) über das Dach des Seitenschiffs hinweg nach dem zu stützenden Punkte des Mittelschiffs (Abb. 69).

Was die Planform der gotischen Kirche betrifft, so findet sich nicht selten eine fünfschiffige Anlage mit dreischiffigem Querhause (Abb. 70). Der Chor erhält einen polygonen (fünf- oder siebeneckigen) Abschluß. Um ihn ziehen sich die Seitenschiffe als polygoner Umgang herum und schließen mit einem Kapellenkranze ab. Die Krypta fällt weg, und der Chor wird in das allgemeine Gewölbesystem hineingezogen.

Die Pfeiler werden gewöhnlich mit rundem Kerne gebildet, an den sich eine Anzahl von Dreiviertelsäulen, sogenannten Diensten, als Träger der Rippen und Gurte lehnen (Abb. 71), und zwar entsprechen in der Regel den Quer- und Längengurten vier kräftige „alte" Dienste, den Kreuzrippen ebenso viele schwächere „junge". Bisweilen wird der Schaft des Pfeilers zwischen den Diensten ausgekehlt. Die Basis oder der Sockel gestaltet sich, den Bündelpfeiler im voraus andeutend, polygon in zwei Absätzen (Abb. 72). Ähnlich sind die Kapitellgesimse gebildet, aber nur die Kapitelle der Dienste sind in der Regel mit Ornamenten bedeckt, die der heimischen Pflanzenwelt (Eiche, Distel, Efeu, Rebe, Rose ɩc.) entnommen sind.

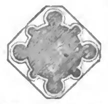
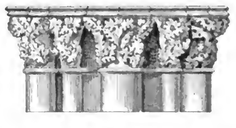


Abb. 71. Grundriß eines gotischen Pfeilers.



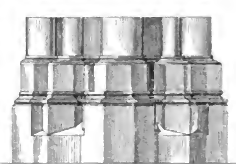


Abb. 72. Pfeiler aus dem Kölner Dome.

Über den Arkadenbögen, welche Mittel- und Seitenschiffe trennen, erhebt sich zunächst das Triforium, der schmale auf der Mittelschiffsmauer hinlaufende Gang, der sich gegen das Mittelschiff durch Bogenreihen öffnet (vgl. Abb. 69). Die ganze Fläche über demselben wird durch große Fenster eingenommen. Diese werden meist durch drei Pfosten (Stabwerk) in vier Felder geteilt (Abb. 74), die erst einzeln, dann zu zweien und endlich alle vier durch Spitzbögen geschlossen werden. Der Raum zwischen den verschiedenen größeren und kleineren Spitzbögen wird durch Kreise mit sogenannten Pässen ausgefüllt, die je nach der Zahl der verbundenen Kreisteile Drei-, Vierpässe usw. genannt werden. Der aus Kreisen und Kreisteilen gebildete Schmuck heißt Maßwerk.

Auch die Außenseite der gotischen Kirche wird reich verziert. Die Masse des Strebebogens wird durch Rosetten oder durch Stab- und Maßwerk zierlich durchbrochen. Der Strebepfeiler steigt verjüngt empor und endet mit einem Türmchen (Fiale), dessen untere Hälfte der Leib, dessen obere (das mit Krabben oder Knollen geschmückte Spitzdach) der Riese heißt. Die äußeren Fenster erhalten ihren Abschluß durch einen vorspringenden Giebel (Wimperg), dessen



Abb. 73. Dom zu Köln. Westfassade.

obere Kanten mit Krabben besetzt sind, während die Spitze desselben durch eine Kreuzblume gekrönt wird (vgl. Abb. 74).

Besonders prächtig gestaltet sich die Fassade, die entweder durch einen oder durch zwei Türme abgeschlossen wird. Diese erheben sich zwischen starken Strebepfeilern zuerst viereckig und gehen dann meist über in ein Achteck, über dem der mit einer Kreuzblume gekrönte Helm emporsteigt. Dieser, ganz durchbrochen, setzt sich aus acht Rippen und reichen Maßwerkfiguren zusammen. Ein Turm erhebt sich auch über der Vierung, ebenso befinden sich Türme über den Querschiffen, die oft eine selbständige Fassadenentwicklung erhalten. Die Portale sind meist dreigeteilt. In den tiefen Kehlen der schrägen Seitenwände und der Türbogen stehen Statuen von Heiligen (Abb. 75); auch das hohe Bogenfeld über der Tür (Tympanon) wird mit Bildwerken, die oft reihenweise geordnet sind, ausgeschmückt. Die Fläche über dem mittleren Portale wird entweder durch eine Fensterrose (Abb. 76 und 85) oder durch ein großes Spitzbogenfenster ausgefüllt (Abb. 73).

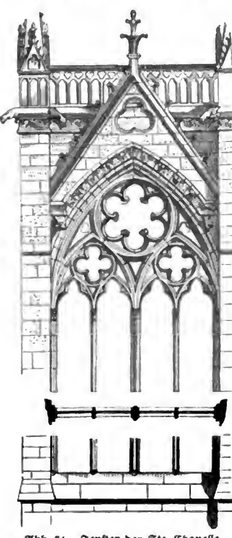


Abb. 74. Fenster der Ste. Chapelle zu Paris.

Den konsequent durchgeführten Spitzbogen und ein volles Strebesystem zeigt zuerst um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Abteikirche von S. Denis, die Gruftkirche der französischen Könige. Fünfschiffig, auch im Chore, ist die Kathedrale von Paris, die Kirche Notre Dame. Die Gewölbe ruhen noch auf schweren Rundpfeilern; über den Seitenschiffen sind ausgedehnte Emporen, über diesen ein besonderes Triforium. Am einheitlichsten zeigen den gotischen Stil die Kathedralen von Reims (Abb. 76), Amiens (Abb. 69 und 70) — letztere das Vorbild des Kölner Domes — und Beauvais. Alle drei beseitigen die Emporen, haben Chorumgang und Kapellenkranz und eine reiche Fassadenanlage; über dem Radfenster zieht sich eine Galerie mit Statuen hin. Besonders erwähnenswert ist noch die von Ludwig dem Heiligen gebaute Palastkapelle Ste. Chapelle (jetzt im Hofe des Justizpalastes), eine Doppelkapelle, bestehend aus einer dreischiffigen, gruftartigen unteren und einer schlanken oberen Kirche mit breiten, vierteiligen Fenstern (vgl. Abb. 74) und prachtvoller Polychromie.

In Deutschland gehört zu den ältesten Werken der gotischen Bauweise der Chor des Magdeburger Domes mit polygonem Umgang und Kapellenkranz. Das Langhaus gehört dem 14. Jahrhundert an; die Fassade mit den beiden Türmen wurde erst 1520 vollendet. Ferner die Liebfrauenkirche zu Trier und die Elisabethkirche zu Marburg (Abb. 77), die ohne Umgang und Kapellenkranz sowohl Chor als auch Querschiff polygon abschließt. Letztere

ist mit ihren drei gleich hohen Schiffen das erste Beispiel einer gotischen Hallenkirche, die auf die Oberwand eines erhöhten Mittelschiffs mit seinen

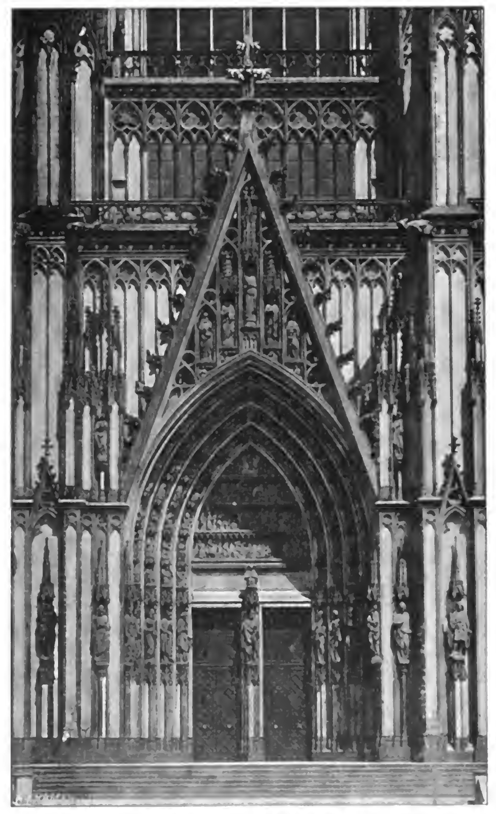


Abb. 75. Portal vom Kölner Dome.

Fensterreihen verzichtet und nur durch die hohen Fenster der Umfassungsmauern Licht erhält.



Abb. 76. Faſſade der Kathedrale zu Reims.

Mit Entschiedenheit schließt sich das Hauptwerk der deutschen Gotik, der Kölner Dom (Abb. 73), dem französischen Vorbilde an, so daß der ganze Chor samt Umgang und Kapellenkranz fast genau mit dem der Kathedrale von Amiens übereinstimmt (Abb. 78; vgl. Abb. 70). Mit dem Chore wurde der Bau, als dessen erster Baumeister Gerhard von Riele genannt wird, begonnen. Nach dessen Einweihung 1322 ging man an das Quer- und Langhaus. Das letztere wurde, dem Chore entsprechend, fünfschiffig gestaltet. Bei einer Breite von 14 m wurde das Mittelschiff 44 m hoch emporgeführt. (S. Paolo in Rom hat eine Mittelschiffsbreite von 28 und eine Höhe von 34 m.) Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stellte man den Bau ein; erst 1842 wurde er wieder aufgenommen und 1880 durch Voigtel zu Ende geführt. (Hinsichtlich der Einzelheiten vgl. Abb. 72, 73 und 75.) Das Münster zu Freiburg im Breisgau, dessen Querschiff noch im romanischen Stile gehalten ist, zeichnet sich durch seinen schönen durchbrochenen Turmhelm aus. Auch am Straßburger Münster stammen die ältesten Teile (Chor und Querhaus) noch aus der romanischen Zeit. 1275 erscheint das dreischiffige Langhaus bis auf die Fassade vollendet. Diese nahm Meister Erwin († 1318) bald darauf in Angriff. Über dem dreifachen Portale er-

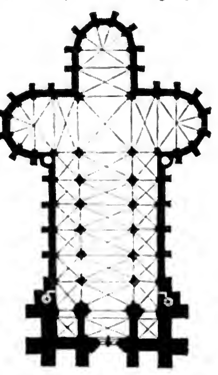


Abb. 77. Grundriß der Elisabethkirche zu Marburg.

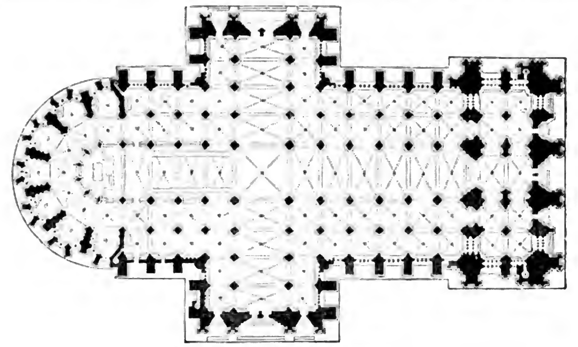


Abb. 78. Grundriß des Kölner Domes.

hebt sich ein prächtiges Radfenster. Von den beiden Türmen ist nur der nördliche durch Meister Johannes Hültz aus Köln vollendet. Im Widerspruche mit dem ursprünglichen Entwurfe sind als Fortsetzung der Strebepfeiler

Schneckentürme angebracht. Auch der durchbrochene Helm ist von Treppentürmchen umgeben, in denen die Treppe spiralförmig beinahe bis zur Laterne emporsteigt. Zu den zierlichsten Kirchen am Mittelrheine gehört die Katharinenkirche zu Oppenheim, deren Kapellenreihen zu beiden Seiten des Langhauses mit prächtigen Fenstern und Fensterrosen geziert sind.

Vielfach findet sich bei den deutschen Kirchen eine bewußte Vereinfachung des überreichen französischen Grundrisses. So enden die drei Schiffe des Regensburger Domes mit polygonen Apsiden. Auch der Stephansdom zu Wien,

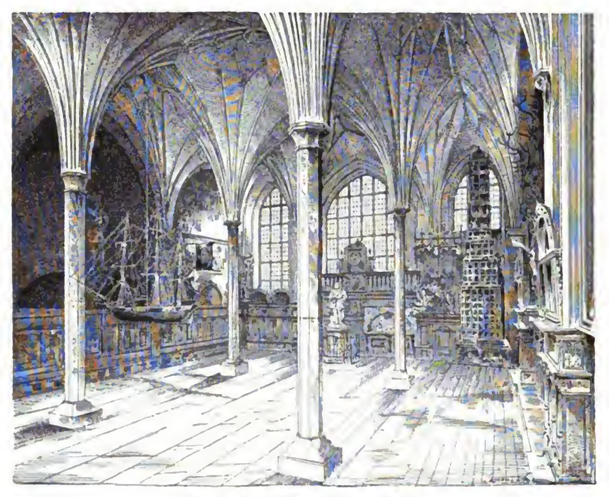


Abb. 79. Halle des Artushofes zu Danzig.

der annähernd die Hallenform hat, da das Mittelschiff zwar etwas höher als die Seitenschiffe, aber fensterlos ist, hat einen Chor, dessen drei gleich hohe Schiffe mit polygonen Apsiden abschließen. Dem Querschiff sind Türme vorgebaut, von denen indessen nur der mächtige südliche vollendet ist. Dem Ulmer Münster fehlt das Querschiff; der Chor hat nur die Breite des Mittelschiffs und erinnert an die alte Apsisform.

Im nördlichen Deutschland steht der Dom zu Halberstadt als Beispiel maßvoll- und klar entwickelter Gotik da. Im allgemeinen verwendet man in Niederdeutschland den Backstein, hält auch wohl am französischen Kathedralstile fest: so bei der Marienkirche zu Lübeck mit niedrigen Seitenschiffen, Chorumgang und Kapellenkranz und dem Dom zu Schwerin. Ungleich häufiger aber finden sich Hallenkirchen, denen durch bunt glasierte Ziegel eine zierliche

Flächendekoration gegeben wird: so die Marienkirche zu Prenzlau, der Dom zu Stendal, die Marienkirche zu Danzig.

Eine besonders lebhafte Bautätigkeit herrschte gegen den Ausgang des Mittelalters in den sächsischen Landen, wo die Erschließung der reichen Silbergruben im Erzgebirge eine rege Ansiedelung hervorrief. Damals entstanden die Kirchen zu Zwickau, Chemnitz, Annaberg u. s. w.

Der gotische Profanbau ist zunächst durch Rathäuser wie das Braunschweiger und Lübecker vertreten, das mit Bogenhallen in zwei Ge-



Abb. 80. Die Marienburg.
(Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

schossen sich öffnet. In Danzig ist die Halle des Artushofes — ehemals der Versammlungsort der Kaufherren, jetzt die Börse — zu erwähnen. Von schlanken, dünnen Granitsäulen aus gehen die Gewölberippen palmenartig nach allen Seiten auseinander (Abb. 79). Von den Schlössern ist die Marienburg in Preußen (Abb. 80) zu nennen, die 1280 gegründet ist und gegenwärtig restauriert wird. Sie zerfällt in das Hochschloß und das Mittelschloß. Im letzteren liegt der berühmte große Remter (Refektorium) oder Rittersaal, dessen Fächergewölbe von drei schlanken Granitsäulen getragen wird. Im Obergeschoß der Hochmeisterwohnung sind zwei kleinere, quadratische Säle (Remter), deren Netzgewölbe nur von einer Mittelsäule gestützt wird (Abb. 81). Das großartigste Bauwerk aus spätgotischer Zeit ist die von Meister Arnold seit 1471 erbaute Albrechtsburg zu Meißen.

Die belgischen Kirchen zeigen in der Hauptsache den französischen Einfluß, so der Dom zu Antwerpen, der sogar sieben Schiffe zählt. Die tüchtige Kraft der reichen Handelsstädte spricht sich in zahlreichen Profanbauten, Rathäusern und Gildehallen aus. Besonders hervorzuheben sind die Halle der Tuchmacher zu Ypern und die Halle zu Brügge (Abb. 82), aus deren Mitte in drei Stockwerken ein 107 m hoher Turm mächtig emporstrebt. Von den Rathäusern sind die in Brügge, Brüssel und Löwen (Abb. 83) am beachtenswertesten.



Abb. 81. Remter in der Hochmeisterwohnung der Marienburg.

Nach England kam die gotische Architektur durch Wilhelm v. Sens, der aus Frankreich berufen wurde, den Neubau der Kathedrale von Canterbury zu leiten. Jedoch hat sich die englische Gotik eine große Selbständigkeit zu wahren gewußt. Das Langhaus ist immer nur dreischiffig und von ungewöhnlicher Länge (Abb. 84); der Chor und die Nebenschiffe schließen geradlinig ab. Oft sind zwei Querschiffe angeordnet; über dem größeren erhebt sich ein mächtiger, viereckiger Turm. Die Höhenentwicklung ist eine geringe: die Kathedrale von Salisbury z. B. hat bei einer Gesamtlänge von 134 m nur 24 m Höhe. Eigentümlich ist ferner den englischen Kirchen ein sehr gedrückter Spitzbogen,

der sogenannte Tudorbogen, ferner der Eselsrücken, ein geschweifter, zur Spitze ausgezogener Bogen, sowie endlich die Besetzung der Arkaden- und Gewölbebögen mit allerlei Spitzen und Zacken. Das bezeichnendste Beispiel dieser üppigen dekorativen Entfaltung ist die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London.



Abb. 82. Halle zu Brügge.

In Italien kommt es zu keinem folgerichtig entwickelten gotischen Stile. Man nimmt den Spitzbogen auf, um weite Räume zu schaffen, gibt den Oberwänden des Mittelschiffs, das sich nur wenig über die Seitenschiffe erhebt, kleine, meist kreisrunde Fenster, bringt auch in den Seitenschiffen nur kleine, schmale Fenster an — beides, um der Malerei die großen Flächen nicht zu entziehen; es fehlt ferner das kunstreiche Strebesystem und die organische Verknüpfung des Turmes mit dem Gotteshause.

Die Franziskaner und Dominikaner, die für ihre volkstümlichen Predigten



Abb. 83. Rathaus zu Löwen.

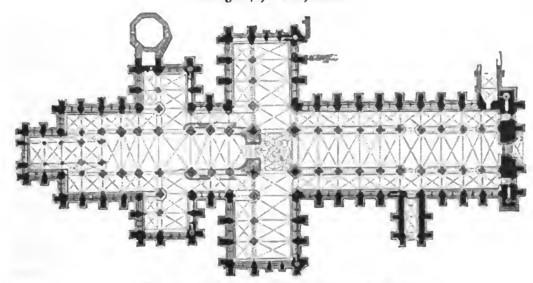


Abb. 84. Grundriß der Kathedrale von Salisbury.

großer Gotteshäuser bedurften, haben das Verdienst, die Gotik in Italien eingebürgert zu haben. Eins der ersten gotischen Bauwerke ist die Kirche S. Francesco zu Assisi, eine Doppelkirche: die Unterkirche in romanischen, die Oberkirche in gotischen Formen. Die reinsten Denkmäler italienischer Gotik sind die



Abb. 85. Fassade des Domes zu Florenz.

Dome von Florenz, Siena und Orvieto. Der erstere ist ausgezeichnet durch die etwa 18 m weiten quadratischen Gewölbe des Mittelschiffs, einen achteckigen Kuppelbau und die Bekleidung der Außenflächen mit Täfelwerk aus weißem und schwarzem Marmor. Der danebenstehende Glockenturm mit quadratischer Grundfläche und fünf Stockwerken in reicher Marmorverzierung ist ein Werk des großen Malers Giotto (Abb. 85). Besonders glänzend gestaltet sich die Fassade des Domes von Orvieto. Aus der Spätzeit der Gotik rührt der Mailänder Dom her mit fünfschiffigem Langhause, dreischiffigem Querhause und einem Chorumgang. Er ist ganz in weißem Marmor ausgeführt. Profanbauten sind in Florenz der Palazzo Vecchio und der Bargello, in Venedig der Dogenpalast u. a. m.

Auch in Spanien und Portugal hat von Frankreich aus die Gotik Eingang gefunden, zuerst wohl an der Kathedrale von Burgos, deren Fassade mit ihren durchbrochenen Turmspitzen das Werk eines deutschen Meisters, Johanns von Köln, ist.

Die Baukunst der Neuzeit.

1. In Italien.

a. Frührenaissance (1420—1500).

Die Renaissance (Wiederbelebung des klassischen Altertums, zugleich engerer Anschluß an die Natur) beginnt auf dem Gebiete der Kunst bereits mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Die Frührenaissance (1420—1500) hält an den überlieferten Grundformen der Konstruktion fest, verbindet aber damit antike Einzelglieder: Gesimse, Kapitelle, Pilaster, Architrave. Gegenüber den malerisch unregelmäßigen Anlagen des Mittelalters strebt man im Profanbau nach strengerer Symmetrie, Rhythmus der Maßverhältnisse, übersichtlicher Einteilung durch schöne Gesimse. Die mittelalterliche Teilung der Bogenfenster durch Säulchen behält man bei. Besonders anziehend gestalten sich die Höfe der Paläste mit ihren offenen, meist auf Säulen, bisweilen auch auf Pfeilern ruhenden Hallen.

Das Jahr 1420 bezeichnet den Beginn der Renaissance. In diesem Jahre übertrug die Signoria von Florenz dem großen Baumeister Filippo Brunelleschi (1377—1446), der durch einen wiederholten Aufenthalt in Rom sich mit der antiken Architektur vertraut gemacht hatte, die Vollendung der Domkuppel. Später ging er zwar in der Kirche S. Lorenzo auf die Basilika zurück, setzte aber auf die korinthischen Säulen das römische Gebälk. Im Palazzo Pitti brachte er zum erstenmale die Rustika zu künstlerischer Geltung. Das edelste Beispiel dieser Bauweise ist der Palazzo Strozzi (Abb. 86) mit dem wegen seiner Schönheit berühmten Kranzgesimse von Cronaca (1454—1509). Durch einen schönen Säulenhof mit Treppe und Springbrunnen zeichnet sich der Palazzo Gondi aus (Abb. 87). Ein neues Element der Fassadengliederung führte Leo Battista Alberti (1404—72), von dem wir auch theoretische Werke über die Baukunst haben, in die Architektur ein: er gliederte am Palazzo Rucellai die Geschosse durch Pilaster.

Zeigen die Florentiner Rustikabauten im allgemeinen einen abgeschlossenen, wehrhaften Charakter — ein Nachklang des mittelalterlichen Burgenbaues —,

so öffnen sich in Venedig die Paläste mit zierlichen Arkaden (Loggien) und erhalten eine farbenreiche, glänzende Marmorbekleidung. So besonders der Palazzo Vendramin Calergi von Pietro Lombardo (Abb. 88). Die oberen Stockwerke werden durch Säulen, das untere wird durch Pilaster dreiteilig gegliedert; dazwischen sind mächtige Rundbogenfenster. Der einzige groß-

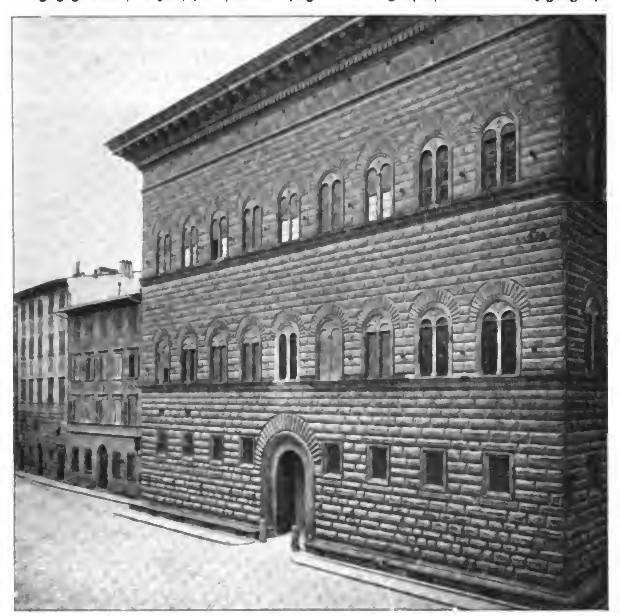


Abb. 86. Palazzo Strozzi zu Florenz.

artige Hofbau Venedigs ist der Hof des Dogenpalastes mit der nach den beiden Kolossalstatuen des Neptun und Mars benannten Riesentreppe.

In der Lombardei ist die Fassade der Karthause (Certosa) bei Pavia das glänzendste Beispiel einer üppigen Dekoration. Sie ist mit Marmor bekleidet und von unten bis oben mit einer Fülle von Reliefs, Medaillons, Statuen u. s. w. bedeckt. Im übrigen entwickelt sich in Oberitalien ein reicher Backsteinbau (Terracottastil) sowohl an Kirchen, bei denen auch die Kuppel nicht fehlt (so S. Maria della Grazie zu Mailand), als auch an Profanbauten, wie dem Ospedale Grande zu Mailand, den Palästen zu Bologna, Padua, Verona u. s. w.

b. Hochrenaissance (1500—1580).

Bis 1500 etwa war Florenz der Hauptsitz der Renaissance. Von da an wurde Rom ihr wichtigster Schauplatz. Durch den kunstliebenden Papst Julius II. (1503—13), der die größten Meister der modernen Kunst an seinen Hof zog, erblühte in Rom ein zweites perikleisches Zeitalter, und es vereinigten sich hier alle Künste in seltener Harmonie zu Werken unvergänglicher Schönheit.

Auf dem klassischen Boden Roms begann jetzt ein gründlicheres Studium der antiken Überreste, nicht nur der Einzelglieder, sondern auch der gesetzmäßigen Verbindung derselben und ihrer Bedeutung für die Konstruktion. Die antiken



Abb. 87. Hof des Palazzo Gondi zu Florenz.

Glieder werden nun reiner gebildet; an die Stelle der überreichen Dekoration tritt eine größere Einfachheit und ein edles Maß. Modern bleibt natürlich die den Bedürfnissen der Zeit entsprechende Anlage des Ganzen, sowie die Einteilung der Räume.

Was den Profanbau betrifft, so werden die Stockwerke durch Gesimse bestimmt unterschieden und durch leichte Pilaster eingeteilt. Fenster und Portale haben nicht mehr die mittelalterliche Form, sondern werden durch Pilaster und Säulen eingefaßt, bald auch mit Giebeln gekrönt. Für die Hofhallen liebt man einen gegliederten Pfeilerbau nach der Weise des Kolosseums, doch finden sich auch noch luftige Säulenhöfe. Für die Pilaster und Säulen der verschiedenen Geschosse verwendet man gern die verschiedenen klassischen Säulenordnungen.

Für die Kirchenbauten wird nach dem Vorgange Brunelleschis die

Kuppel über der Vierung unbedingtes Erfordernis. Hinsichtlich der Bedeckung greift man auf das römische Tonnengewölbe zurück. Die Fassaden werden anfänglich noch durch Pilastergeschosse gegliedert, dann aber in Nachahmung antiker Tempelfassaden durch vorgesetzte Säulen mit breitem, antikem Giebel.

Der Begründer der Hochrenaissance ist Donato Bramante aus Urbino (geb. 1444). Lange Zeit in Mailand tätig, wo er die früher genannte Kirche S. Maria della Grazie erbaute, kam er erst im Greisenalter nach Rom und starb dort 1514. Seine Hauptwerke sind der Palast der Cancelleria (der Hof mit Säulenhallen in zwei Geschossen — Abb. 89) und der Palazzo Giraud.

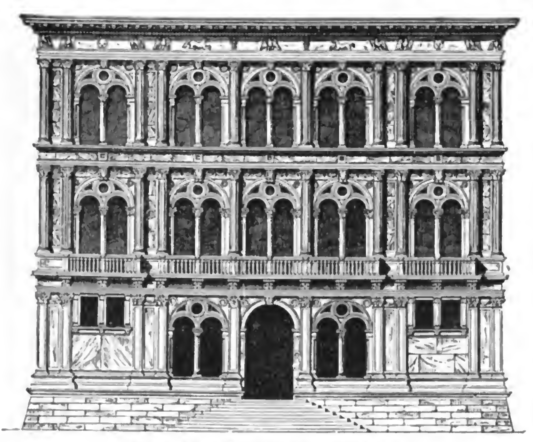


Abb. 88. Palazzo Vendramin Calergi zu Venedig.

Über seine Beteiligung am Bau von St. Peter wird weiter unten die Rede sein. Bramante nicht unebenbürtig ist Baldassare Peruzzi aus Siena (1481 bis 1537), gleichfalls am Bau von St. Peter mitbeteiligt. In Rom errichtete er im Auftrage seines Landsmannes Agostino Chigi die durch Raffaels Decken- und Wandgemälde berühmte Villa Farnesina am Tiber. Mit derselben ist nicht zu verwechseln einer der großartigsten Paläste Roms, der Palazzo Farnese, der sich um einen mächtigen quadratischen Hof mit Pfeilerhallen herumzieht. Er ist von Antonio da Sangallo (1482—1546) begonnen und von Michelangelo vollendet. Auch Raffael, Bramantes Landsmann und Verwandter, war als Baumeister tätig. Abgesehen von römischen Bauten schuf er den Palazzo Pandolfini in Florenz, an dem sich zum ersten Male Rustikaeinfassung der Ecken und Umrahmung der Fenster durch Pilaster und Säulen finden, die abwechselnd dreieckige und runde Giebel tragen.

In seinen späteren Lebensjahren wandte sich auch Michelangelo der

Architektur zu. Er übernahm im Jahre 1546, siebzigjährig, unentgeltlich „zur Ehre Gottes“ die Bauleitung von St. Peter. Nach dem ursprünglichen Plane von Bramante (1506) sollte die Kirche in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit gewaltiger Kuppel und halbrund geschlossenen Quer- und Chorarmen sich erheben. Raffael machte aus dem griechischen ein lateinisches Kreuz und plante ein ausgedehntes Langhaus. Peruzzi und nach ihm Michelangelo gingen im wesentlichen auf Bramante zurück. Michelangelo nahm vor allem

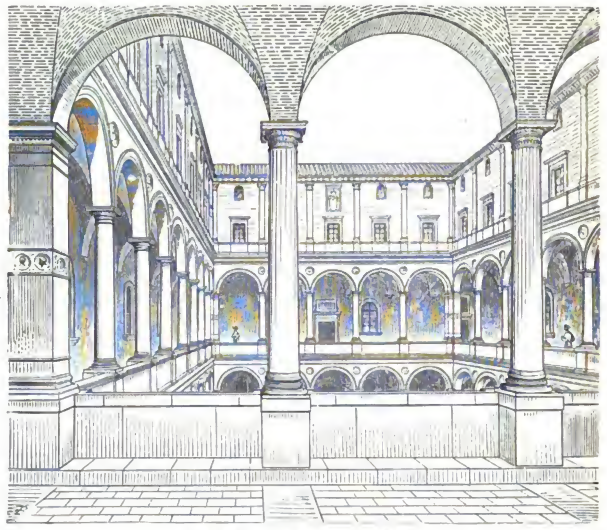


Abb. 89. Hof der Cancelleria zu Rom.

den Bau der Kuppel (Abb. 90) in Angriff, deren Vollendung er freilich nicht mehr erleben sollte. Sie ruht auf vier mächtigen, rundbogig überspannten Pfeilern. Große Zwickel bilden den Übergang zum Zylinder oder Tambour, der im Inneren durch sechzehn Doppelpilaster und ebenso viele Fenster gegliedert ist, während ihn außen ein Säulenkranz umgibt. Darüber endlich erhebt sich die Kuppel mit einem turmartigen Aufsatze, der sogenannten Laterne. Die Scheitelhöhe der Kuppel beträgt 126 m. Michelangelos Nachfolger kamen doch wieder auf das lateinische Kreuz zurück, schufen ein mächtiges, tonnengewölbtes Langhaus und gaben dadurch der Kirche eine innere Ausdehnung von 188 m. Lorenzo Bernini, seit 1629 Architekt der Peterskirche, fügte eine prächtige Vorhalle hinzu und schloß den ganzen Bau durch die riesigen Doppelkolon-

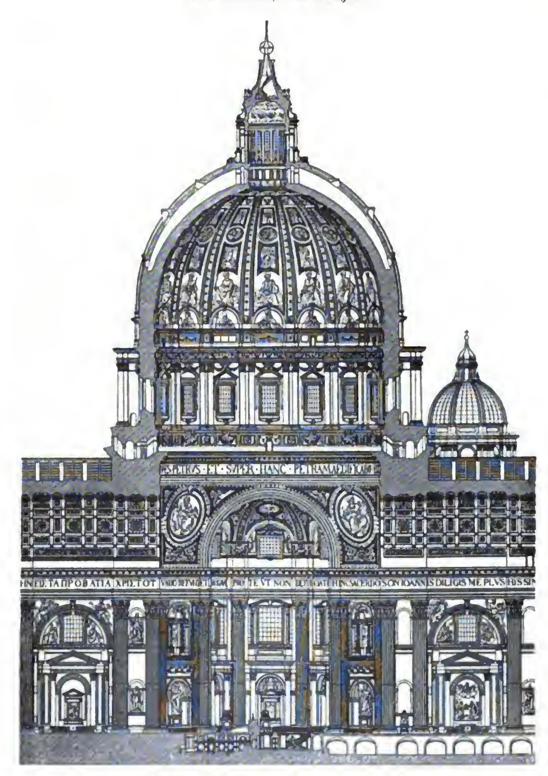


Abb. 90. Durchschnitt der Peterskuppel in Rom.

naden, welche den ganzen Platz vor der Kirche umspannen, ab. Eine Nachahmung von St. Peter ist die Kirche S. Maria da Carignano zu Genua von Galeazzo Alessi aus Perugia (1512–72).

In Oberitalien sind besonders Genua und Venedig von Wichtigkeit. In Genua ließ die Enge der Straßen die Fassadenbildung als untergeordnet erscheinen; ebenso nötigte die Beschränkung des Raumes und das stark ansteigende Terrain, auf ausgedehnte Hofanlagen zu verzichten. Dafür suchte man Ersatz in der glänzenden Ausbildung der Vorhalle und Treppenanlage. In Venedig

schuf Jacopo Tatti, genannt Sansovino (auch als Plastiker bedeutend), die Bibliothek von S. Marco, die sich in beiden Geschossen mit Bogenhallen öffnet und unten mit dorischen, oben mit ionischen Säulen gegliedert ist. Auf der Galeriebrüstung des Daches stehen Obelisken und Statuen. In Venedig wirkte auch der letzte große Meister der Renaissance, Andrea Palladio (1518—80). Er errichtete hier mehrere Kirchen, während er seine Vaterstadt Vicenza mit mehreren herrlichen Palästen schmückte. Wie er der Säule eine alles beherrschende Stellung gab, zeigt namentlich der Palazzo Valmarana (Abb. 91).

c. Der Barockstil (1600—1800).

Baroque heißt schiefrund; dann „unregelmäßig, seltsam, wunderlich". Man will damit in der Architektur die mit dem 17. Jahrhundert beginnende Richtung bezeichnen, die gegenüber der maßvollen Schönheit des 16. Jahrhunderts sich in einer Übertreibung und Häufung der Formen, in kolossalen Anlagen, in einem Haschen nach überraschenden Effekten offenbart. Die Gegenreformation, die im Jesuitenorden ihren stärksten Vorkämpfer erhielt, nahm auch die Kunst in ihren Dienst. In den zahlreichen Kirchen, die sie errichtete und mit Skulpturen und Malereien einheitlich schmückte, trat der Langhausbau wieder an die Stelle des Zentralbaus (Jesuitenkirche Il Gesù in Rom). Der neu entfachte Glaubenseifer und die religiöse Inbrunst verlangten einen leidenschaftlicheren und bewegteren Ausdruck, als sie die maßvollen Formen der Renaissance boten. Auch die im 17. Jahrhundert auftretende Fürstenmacht begünstigte eine Bauweise, die schon im Äußeren fürstlichen Glanz und Prunk zum Ausdruck brachte. Das Haupterfordernis des Barockpalastes wird darum die Fassade, die mit Pilasterstellungen, Nischen, Balkonen als selbständiges Schaustück hervortritt. Der bedeutendste Meister der Zeit ist Lorenzo Bernini aus Neapel (1599—1680), von dessen Anteil am Bau der Peterskirche bereits die Rede gewesen ist. Überboten wird er noch durch Francesco Borromini (1599—1657), durch den die gerade Linie fast ganz aus der Baukunst verschwindet. Die Grundrisse setzen sich aus ein- und auswärts geschwungenen Kurven zusammen; die Giebel, die Fensterbekrönungen, die Gesimse werden unterbrochen.

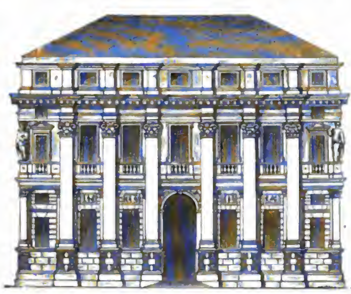


Abb. 91. Palazzo Valmarana in Vicenza.

In seinen letzten Jahrzehnten kehrt das 18. Jahrhundert von diesen Übertreibungen zurück und neigt sich wieder dem Klassizismus zu.

2. In den übrigen Ländern.

Die Länder diesseits der Alpen hielten noch bis ins 16. Jahrhundert hinein an der Gotik fest, und nur langsam vermittelten die vielfachen Beziehungen

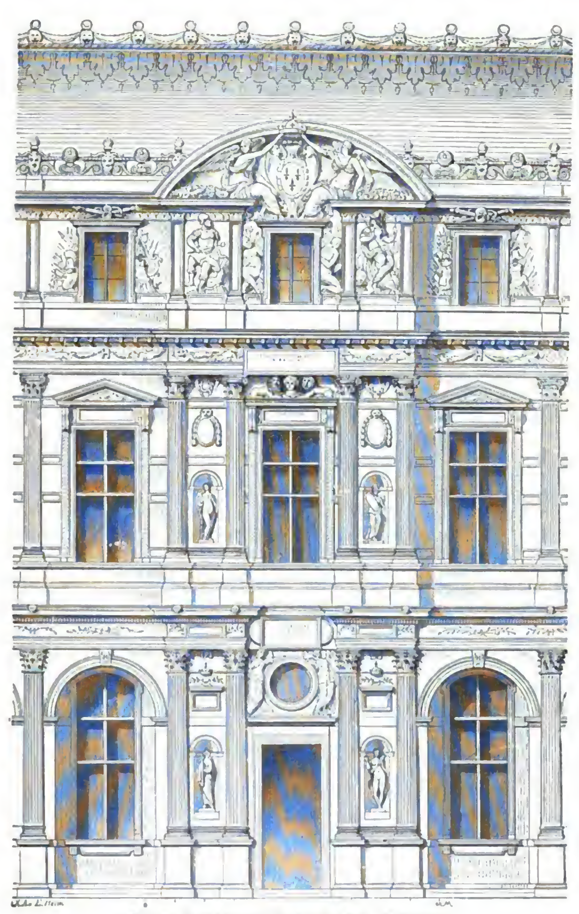


Abb. 92. Hoffassade vom Louvre zu Paris. (Baldinger.)

zu Italien das Eindringen der Renaissance. Und mehr noch als in Italien waren es hier nur die dekorativen Einzelheiten, die man der antiken Architektur entlehnte, während Grundriß und Aufbau die alten blieben.

Am frühesten kam die Renaissance durch italienische Künstler nach Frankreich. Eine mehr äußerliche Stilvermischung, die Überkleidung gotischer Streben und Fialen mit Renaissanceornamenten, zeigen einzelne Kirchenbauten des 16. Jahrhunderts. Der Schloßbau hält an der vielverzweigten mittelalterlichen Anlage mit ihren Erkern, Türmen und Toren, mit ihren Giebeln und Schornsteinen, welche die Dachlinie fast ganz verschwinden lassen, fest und schmückt sie nur mit einzelnen antiken Ziergliedern. So namentlich bei einigen in der weiteren Umgebung von Tours, dem zeitweiligen Königssitze, gelegenen Schlössern, wie bei dem zu Chambord (bei Blois) und zu Chenonceau (in der Nähe von Tours).

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts tritt Paris in den Vordergrund. Der Stil der Renaissance kommt nun reiner zur Anwendung, besonders an der von Pierre Lescot (1510—78) seit 1541 erbauten Westfassade des Hofes im Louvre (Abb. 92). Noch entschiedener gelangt die Renaissance durch Philibert de l'Orme († 1570), der sich in Italien selbst gebildet hatte, zur Geltung. Sein Hauptwerk sind die Tuilerien.

Der Hauptmeister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, François Mansart (1598—1666), vertritt im Anschluß an Palladio die klassizistische Richtung. Nach ihm heißen die gebrochenen Dächer „Mansarden". Im Zeitalter Ludwigs XIV. kommt der Barockstil zur Herrschaft (Style Louis-quatorze). Das Hauptwerk der Zeit ist das von Jules Hardouin Mansart (1646 bis 1708) errichtete Schloß zu Versailles, das weniger in der äußeren Anlage (der mittlere Hauptteil von langen Flügeln eingeschlossen) als in der übertriebenen Dekoration des Inneren den barocken Charakter verrät. Bedeutender noch ist von demselben Meister der Invalidendom mit schöner Kuppel.

Die Bauweise des 18. Jahrhunderts heißt der Stil Ludwigs XV. oder Rokoko, eine Bezeichnung, die der Hauptsache nach auf die Innendekoration (Wände und Decken) eingeschränkt werden muß. An Stelle der Pilaster und Säulen, die früher die Wandflächen gliederten, tritt ein leichtes Rahmenwerk aus zierlichen Linien, die sich mit bizarren Windungen und Schnörkeln verästeln, luftige Blumenranken mit Vögeln dazu gesellen, auch allerlei Stein- und Muschelwerk (rocaille — daher wohl der Name Rokoko) als Dekoration aufnehmen. Die Rückkehr zu einer entschiedenen Aufnahme der Antike, zum einfach Geradlinigen, damit aber auch zum Nüchternen bezeichnet die Zeit Ludwigs XVI. (Zopfstil).

Die Frührenaissance in Spanien charakterisiert sich als Vermischung gotischer und maurischer Ornamente mit italienischen (antiken). Erst Philipp II. brachte durch sein persönliches Eingreifen die reine Renaissance im Escorial zur Durchführung, der Kirche, Kloster und Königspalast zugleich umfassen sollte. Wirkt auch der Bau durch seinen gewaltigen Umfang, so macht er doch in Übereinstimmung mit seiner öden, düsteren Umgebung einen kalten und finsteren Eindruck.

Die Verbindung süddeutscher Städte wie Augsburg und Nürnberg mit Italien, die Wanderungen deutscher Künstler, z. B. Dürers, ebendahin brachten

schon Anfang des 16. Jahrhunderts die Renaissanceformen nach Deutschland. Man verwendete sie zunächst auf Gemälden und an Skulpturen. Die Architektur bemächtigte sich ihrer zuletzt, und zwar vielfach auch nur zur Dekoration unter Festhaltung der hergebrachten Anlage.

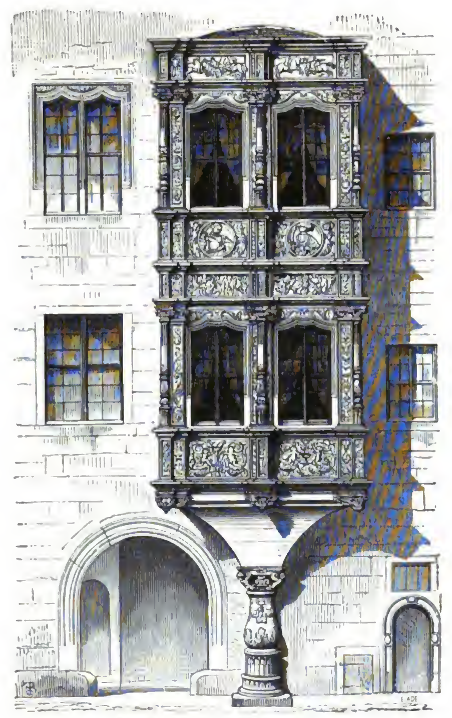


Abb. 93. Erker im Schlosse zu Torgau.

Insbesondere sind es die Fürsten, die in prächtigen Schloßbauten, zum Teil unter Heranziehung italienischer Künstler, den neuen Stil zur Geltung bringen. Die hohen Dächer und Giebel, die Erker, die Türme, die meist als Treppenhäuser für Wendeltreppen dienen, ferner die Tore behält man bei, bekleidet sie aber mit den Formen der Renaissance, später des Barockstils. Als

Beispiel möge neben dem Schloß zu Dresden das zu Torgau genannt werden, dessen einzelne Gebäude einen unregelmäßigen Hof umgeben. Besonders eindrucksvoll ist das Treppenhaus, zu dem zwei Freitreppen emporführen, und der reich dekorierte Erker (Abb. 93).



Abb. 94. Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses.

In Süddeutschland entstehen in den fürstlichen Residenzen Landshut, München, Stuttgart stattliche Schlösser. Ihre edelste Vollendung aber erreicht die deutsche Renaissance in der pfälzischen Residenz Heidelberg. Von den verschiedenen Teilen des Heidelberger Schlosses, die einen großen Hof umschließen, treten vor anderen hervor der Otto-Heinrichs- (Abb. 94) und der Friedrichsbau. Der erstere, unter Kurfürst Otto Heinrich 1556 begonnen, ruht auf einem hohen Unterbau, an dem eine doppelte Freitreppe emporführt.

Vier aus Werkstücken gebildete Pfeiler mit ionischen Kapitellen gliedern das Erdgeschoß in fünf Felder. In dem mittelsten befindet sich das Portal, in den anderen je zwei Fenster. Entsprechend sind auch das erste und zweite Geschoß durch Pilaster und Säulen (mit korinthischen Kapitellen) gegliedert. Zwischen je zwei Fenstern, die durch hermenartige Atlanten geteilt sind, stehen in muschel-



Abb. 95. Pellerhaus zu Nürnberg.

förmigen Nischen Statuen aus der Mythologie, Bibel und Geschichte. Besonders reich mit Karyatiden und anderen Skulpturen ist das Portal geschmückt. Der Friedrichsbau, unter Kurfürst Friedrich IV. 1601 begonnen, gliedert sich in ähnlicher Weise, ist mit Standbildern pfälzischer Fürsten geschmückt und schließt mit zwei hoch über das Dach emporragenden Giebeln ab, die ursprünglich auch dem Otto-Heinrichsbau nicht fehlten.

Die städtischen und privaten Bauten zeigen mehr noch als die fürstlichen Schlösser einen landschaftlichen Charakter. Der Süden wird mehr von

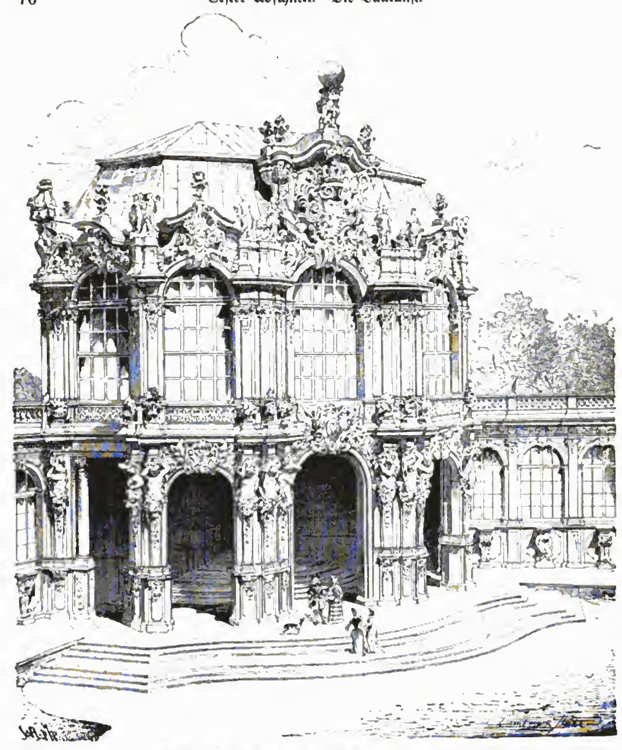


Abb. 96. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers.

italienischen Einflüssen berührt. Stattliche Privathäuser finden sich namentlich in Nürnberg. Dieselben sind in der Regel von geringer Breite, aber hoch und tief und mit Erkern und Giebeln geschmückt. Bekannt sind das Toplersche und Pellersche Haus (Abb. 95). Reich an solchen Bauten ist namentlich auch Rothenburg a. d. Tauber. In den rheinischen Gegenden machen sich niederländische Einflüsse geltend. Niederdeutschland pflegt den Fachwerk- und Backsteinbau.

Zahlreiche mit reichem Schnitzwerk verzierte Holzhäuser finden sich in Hildesheim, Braunschweig, Hameln. In Bremen erhält das Rat-

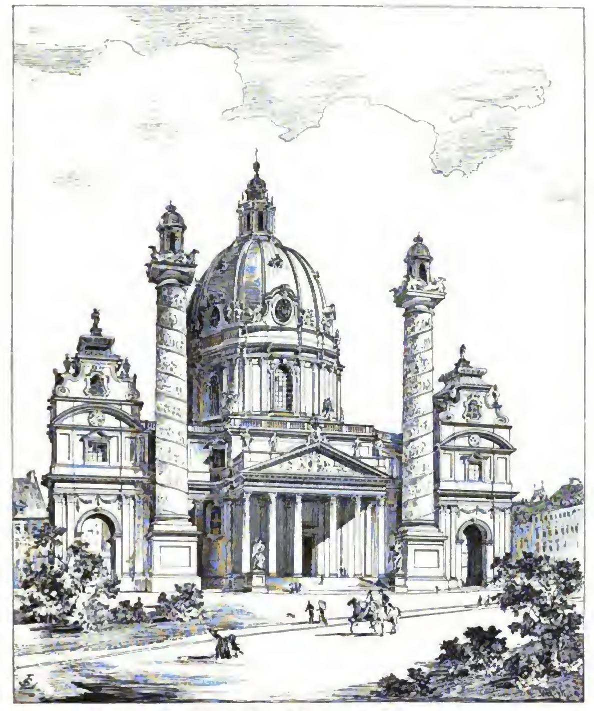


Abb. 97. St. Karl Borromäus zu Wien.

haus, im wesentlichen ein mittelalterlicher Backsteinbau, im Anfang des 17. Jahrhunderts eine prächtige, einheitlich durchgeführte Fassade. Danzig ist durch seine Rathausbauten und durch das Zeughaus bemerkenswert. An dem letzteren sind Mauerecken, Türen und Fenster mit Hausteinen eingefaßt, im übrigen ist es ein Backsteinbau.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie im 18. läßt sich an den zahlreichen deutschen Höfen eine Nachahmung der französischen Schloßbauten bemerken: so in den Schlössern zu München, Würzburg, Ludwigsburg. Besonders charakteristisch sind in Dresden der Zwinger und die Frauenkirche. Der von Pöppelmann aus Dresden (1662—1736) im Barockstil erbaute

Zwinger ist ein Prunkhof, der von sechs reich geschmückten Pavillons (Abb. 96) und dazwischen befindlichen Galerien umgeben wird. Die von Georg Bähr aus Fürstenwalde (1666—1738) völlig unabhängig von fremden Einflüssen erbaute Frauenkirche, das Muster einer protestantischen Predigtkirche, ist ein Zentralbau mit massiver Steinkuppel.

Nach Berlin berief der Große Kurfürst vorzugsweise holländische Künstler, so Nering († 1695), der die Parochialkirche erbaute und das Zeughaus begann. Mit dem Umbau des Schlosses betraute Kurfürst Friedrich III. den genialen Baumeister und Bildhauer Andreas Schlüter (geb. 1664 in Hamburg, gest. 1714 in Petersburg). Die nördliche und südliche Fassade, der innere Hof sowie die Dekoration verschiedener Prunkzimmer sind sein Werk. Friedrichs des Großen Architekt war der reichbegabte Georg Wenzel von Knobelsdorff, der Erbauer des Schlosses Sanssouci (die Innenräume im anmutigsten Rokoko), des Stadtschlosses zu Potsdam und des im klassizistischen Stil gehaltenen Opernhauses. Nach klassischem Vorbilde erbaute Langhans (1733 bis 1808) am Ende des 18. Jahrhunderts das Brandenburger Tor.

Mit Schlüter gleichzeitig und ihm ebenbürtig wirkte in Wien Joh. Bernhard Fischer (1650—1723), vom Kaiser als Fischer von Erlach geadelt. In Italien durch die Antike und die großen Baumeister der Renaissance gebildet, wurde er in seinen zahlreichen Kirchen- und Palastbauten der Vertreter eines geklärten und gemäßigten Barockstiles. Seine hervorragendsten Werke in Wien sind der Bibliotheksaal und die Winterreitschule der Hofburg, das Schloß Schönbrunn, die Peterskirche, vor allem aber die Kirche des hl. Karl Borromäus (Abb. 97), ein gewaltiger Kuppelbau mit korinthischer Säulenhalle und zwei nebenanstehenden säulenartigen Rundtürmen.

Die Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Die Veröffentlichung attischer Monumente durch die Engländer Stuart und Rewett in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts verbreitete die erste genauere und allgemeinere Kenntnis der Bauwerke aus der griechischen Blütezeit, während man die antiken Stile bis dahin nur in der römischen Umformung kennen gelernt hatte.

In Deutschland war es Karl Friedrich Schinkel (geb. 1781 in Neuruppin, gest. 1841), der mit freier Schöpferkraft Neues im Geiste der alten hellenischen Kunst hervorzubringen wußte. Seine in Berlin in dieser Richtung ausgeführten Hauptwerke sind das Schauspielhaus und das (alte) Museum (Abb. 98). Auch in anderen Stilformen hat er sich versucht: im Kuppelbau (Nikolaikirche zu Potsdam), im gotischen Stile (Werdersche Kirche zu Berlin). Dem heimischen Backsteinbau hat er in der Berliner Bauakademie eine lebendige Anregung gegeben. Überall strebte er im Geiste der Griechen nach einem einheitlichen Charakter des Bauwerks, nach einer organischen Verbindung des Ganzen und seiner Teile; der Einzelbau selbst sollte mit der architektonischen und landschaftlichen Umgebung in ein harmonisches Verhältnis gesetzt werden.

Eine Reihe tüchtiger Schüler schloß sich den Überlieferungen des Meisters an. Stüler (geb. 1800 in Mühlhausen, gest. 1865) erbaute viele Kirchen, u. a. die Jakobikirche in Berlin in der Form einer altchristlichen Basilika, die Matthäi-

kirche im romanischen, die Bartholomäuskirche im gotischen Stile. Außerdem schuf er ebenda das neue Museum, entwarf die Pläne zur Nationalgalerie, die nach seinem Tode Strack ausführte, und vollendete in Schwerin das von Demmler in Renaissanceformen begonnene Schloß. Strack (geb. 1806 in Bückeburg, gest. 1880) schuf in Berlin die gotische Petrikirche und errichtete die Siegessäule auf dem Königsplatze. Auf einer Studienreise in Griechenland deckte er das wohlerhaltene Dionysostheater in Athen wieder auf. Hitzig (geb. 1811 in Berlin, gest. 1881) errichtete die neue Börse und die Reichsbank, baute das Zeughaus um und wußte in seinen zahlreichen Wohnhäusern und Villen den städtischen Bedürfnissen und der Umgebung in glücklicher Weise gerecht zu werden.



Abb. 98. Das alte Museum zu Berlin.

Adler (1827 in Berlin geb.), der Schüler Stülers und Stracks, erbaute die Christus- und Thomaskirche und war bei den Ausgrabungen in Olympia beteiligt.

Die seltene Kunstliebe König Ludwigs I. führte auch in München eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete der Architektur herbei. Leo von Klenze (geb. 1784 im Hildesheimschen, gest. 1864) vertritt in der Glyptothek, Pinakothek und Ruhmeshalle zu München, der Walhalla bei Regensburg, der Befreiungshalle bei Kehlheim die Antike und die von derselben abgeleiteten Stilweisen. Ihm gegenüber steht Friedrich von Gärtner (geb. in Koblenz 1792, gest. 1847) mit der Ludwigskirche, der Bibliothek und der Feldherrenhalle als Vertreter des romanischen Stils. Auch die großartige fünfschiffige, von Ziebland (geb. 1800 zu Regensburg, gest. 1873) erbaute Basilika trägt den romanischen Formcharakter, während Ohlmüller (geb. 1791 in Bamberg, gest. 1839) in der Münchener Vorstadt Au eine Kirche im gotischen Stile errichtet hat. Unter der Regierung Maximilians II. ist besonders an den Bauten der Maximiliansstraße (Nationalmuseum, Regierungsgebäude, Athenäum) ein Mischstil zur Herrschaft gelangt, der die verschiedensten

Formen zusammengefügt, ohne sie zu einem Ganzen verschmelzen zu können. Dagegen vertritt Neureuther (geb. 1811 in Mannheim, gest. 1887) im Polytechnikum und der Kunstakademie eine durchgebildete Renaissance. Großartiges und Prächtiges hat auf Veranlassung des kunstliebenden Königs Ludwig II. Georg von Dollmann, ein Schüler Klenzes, († 1895) geschaffen: die Schlösser Linderhof im Stile Ludwigs XV., Herrenchiemsee im Stile Ludwigs XIV. und Neuschwanstein bei Hohenschwangau im mittelalterlichen Burgenstile. Die beiden letzteren sind unvollendet.

Überwiegend romanischen Einflüssen hat sich zu Karlsruhe Eisenlohr (geb. 1805 in Lörrach, gest. 1854) hingegeben (Hochbauten der badischen Eisen-



Abb. 99. Dresdener Theater.

bahnen). Auch Hübsch aus Weinheim (1795—1853) hat in zahlreichen Bauten (Kunsthalle, Theater in Karlsruhe, Trinkhalle in Baden, Kirche zu Bulach) in selbständiger Weise den Rundbau zur Verwendung gebracht. Hervorragendes hat ferner Josef Durm (geb. 1837) geleistet (Villa Bürklin, die Kunstgewerbeschule, das Kaiserin-Augusta-Bad in Baden-Baden).

In Wien huldigte Theophil Hansen aus Kopenhagen (1813—91) einer edlen, durch das Studium griechischer Kunst beeinflußten Renaissance (Reichsratsgebäude, Börse, Kunstakademie, Musikgebäude u. s. w.). Ihm nahe steht Heinrich von Ferstel aus Wien (1828—83), der in der Votivkirche den gotischen, in der Nationalbank den florentinischen Rundbogenstil angewendet, in seinen späteren Werken aber (Österreichisches Museum, Universität) sich der Renaissance angeschlossen hat. Baron Hasenauer aus Wien (1833—94) vollendete nach Sempers

Plänen die Hofmuseen, schuf das Hofburgtheater und entwarf die Pläne zum Neubau der Hofburg. Die Gotik ist durch Friedrich Schmidt, einen Württemberger, vertreten (1825—90). Er erbaute die zentrale Fünfhäuserkirche, das Wiener Rathaus und vollendete den Stephansturm.

Eine mächtige Anregung hat die deutsche Renaissance durch Gottfried Semper (geb. 1804 zu Altona, gest. 1879 in Rom) erfahren, der in Dresden das Theater (Abb. 99) und das Museum erbaute, dann während seiner Wirksamkeit in Zürich das dortige Polytechnikum errichtete und endlich zum Zwecke des Umbaues der Kaiserburg, der Errichtung der neuen Museen und des Hofburgtheaters 1871 nach Wien berufen wurde. Auch in Stuttgart hat die Renaissance durch Leins, geb. 1814, gest. 1892 (Villa des Kronprinzen, Königsbau), Egle, geb. 1818, gest. 1899 (Polytechnikum u. a.), und Gnauth aus Stuttgart (1814—84) eine würdige Vertretung gefunden. Zu den tüchtigsten Anhängern dieser Bauweise gehört endlich auch Julius Raschdorff, geb. in Pleß 1823, lange vornehmlich in Köln (Theater, Gewerbeschule, Bibliothek) und in den Rheingegenden tätig (Gymnasium und Bankgebäude in Bielefeld), seit 1878 in Berlin (Berliner Dom).

Die Gotik erhielt eine entschiedene Anregung und gute Schulung durch die Wiederherstellung und den Ausbau zahlreicher mittelalterlicher Dome (des Kölner, Regensburger, Frankfurter, St. Stephans in Wien, des Münsters in Ulm). Als Hauptvertreter der Gotik hat sich Hase in Hannover (1818 in Einbeck geb., 1902 gest.) bemüht, auch den nordischen Backsteinbau neu zu beleben und mit dekorativen Elementen reich und stilgemäß auszustatten (Schloß Marienburg bei Nordstemmen, Christuskirche in Hannover u. s. w.). In gleicher Richtung wirken seine Schüler, der Schleswiger Otzen (geb. 1839) in Berlin und Möckel (geb. 1838 in Zwickau), zuerst in Dresden, dann in Mecklenburg (Doberan). Der erstere hat Kirchen in Altona, Hamburg, Kiel und Dessau, dazu in Berlin die Heilige Kreuz-, die Luther- und die Georgenkirche gebaut. In München vertritt Hauberrisser (geb. 1841 in Graz) die Gotik (Rathaus in München, Kirchen), bringt aber auch die deutsche Renaissance zur Anwendung.

In der Gegenwart haben sich die Gegensätze zwischen der klassischen und romantischen Richtung fast ganz ausgeglichen. Die seit 1870 erwachende Begeisterung für die deutsche Renaissance im 16. Jahrhundert, die eine Mittelstellung zwischen Gotik und italienischer Renaissance einnimmt, hat dazu wesentlich mit beigetragen. In Berlin hat Lucae (1829—77) die hellenistische Kunst Schinkels zu einer freieren Formenbildung im Sinne der Renaissance übergeleitet. In ähnlicher Richtung wirken in Berlin Ende und Böckmann (Meininger Bank; erbprinzliches Palais zu Dessau), von der Hude und Hennicke (Kaiserhof, Zentralhotel, Lessingtheater), Kyllman und Heyden (Kaiserpassage), Schwechten (Philharmonie, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche; Fürstengruft in Dessau); Ihne (Umbau des kaiserlichen Schlosses, Kaiser-Friedrich-Museum, kaiserl. Marstall), in Leipzig Hugo Licht (Konservatorium für Musik, Grassi-Museum, Rathaus); in München Albert Schmidt (königliches Bankgebäude, evangelische Lukaskirche), Friedrich Thiersch (Justizpalast) und Gabriel Seidl (bayr. Nationalmuseum). In Hamburg hat ein Verein von Architekten (Grotjahn, Haller, Hansen u. a.) ein prächtiges Rathaus in den Formen der italienischen Renaissance errichtet.



Abb. 100. Das Reichstagsgebäude zu Berlin.

Eine überaus rege Tätigkeit hat in Berlin in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete des Kirchenbaues geherrscht. Würdige Aufgaben hat das neue Deutsche Reich der Baukunst gestellt. Dahin gehören zahlreiche Bauten in Straßburg: der Kaiserpalast von Eggert, die Universität von Warth, die Gebäude für den Landesausschuß und die Landesbibliothek von Hartel und Neckelmann, das Justizgebäude von Neckelmann. In Leipzig hat Julius Hoffmann das Reichsgerichtsgebäude geschaffen, dessen schön aufstrebende Kuppel die Gestalt der Wahrheit trägt, während im Giebelfeld über dem Portal die Gerechtigkeit freispricht und verurteilt. In Berlin erhebt sich am Königsplatze



Abb. 101. Die Große Oper zu Paris.

das Reichstagsgebäude (Abb. 100), die prächtige Schöpfung von Paul Wallot (1841 zu Oppenheim a. Rh. geb.), gegenwärtig Professor an der Akademie der Künste in Dresden. Sein Grundriß ist ein Rechteck mit zwei inneren Höfen. Den Mittelpunkt bildet der ringsum von breiten Gängen umgebene Sitzungssaal, über dem sich eine gegen den ursprünglichen Entwurf abgeflachte Kuppel wölbt. Turmartige Bauten markieren die Ecken. Über dem Giebel der Eingangshalle befindet sich eine in Kupfer getriebene Germania von Begas.

In Frankreich kam schon im achtzehnten Jahrhundert unter dem Einflusse der neuaufgedeckten Baureste von Pompeji ein Rückschlag gegen die Rokokodekoration, der allmählich zu einer streng antiken Richtung überleitete. Diese mußte in immer prunkvolleren Formen das erste Kaiserreich verherrlichen und offenbart sich z. B. im Triumphbogen auf der Place de l'Etoile (Chalgrin)

und der umgebauten Madeleinekirche (Vignon). Sie erhielt sich auch noch bis in das zweite Kaiserreich hinein, nicht ohne zu größerer Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit fortgebildet zu werden (Bibliothek Ste. Geneviève von Labrouste und Palais de Justice von Duc). In scharfem Gegensatz zum Klassizismus bildete sich seit den dreißiger Jahren eine romantische Schule, namentlich gefördert durch die Wiederherstellung und Vollendung früherer Bauwerke, z. B. des Louvre und der Tuilerien. Viollet-le-Duc († 1879), Erneuerer von Notre-Dame zu Paris, ging auf den gotischen Stil des 13. Jahrhunderts zurück. Hittorf aus Köln († 1867) suchte in der Kirche S. Vincent de Paul die Basilika klassisch durchzubilden. Duban, Ballu, Gau bewegten sich ebenso-



Abb. 102. Das Parlamentsgebäude zu London.

wohl in den Formen der Renaissance als der Gotik. In neuerer Zeit sind sich die klassische und romantische Richtung in dem Streben begegnet, in wechselnden Stilformen Neues, Eigenartiges, dem nationalen Empfinden Entsprechendes zu schaffen. So in der Großen Oper (Abb. 101) von Garnier, im neuen Stadthause von Ballu und Deperthes, in dem für die Ausstellung 1878 erbauten Trocaderopalast von Davioud und Bourdais und zahlreichen andern Werken.

Die Engländer wurden durch Architekten wie Kent, Chambers u. a. frühzeitig auf die Antike hingewiesen und waren die ersten, die durch Stuart und Rewett die antiken Baureste systematisch aufnehmen ließen. Daneben bildete sich nicht nur der mit Vorliebe gepflegte gotische Stil in modernem Geiste weiter, sondern auch andere Kunstarten — so die Renaissance in ihren wechselnden Formen — fanden verständnisvolle Pflege. Mehr wie in andern Ländern hat man mit dem Heimischen das Fremde zu nationaler Eigenart zu verschmelzen gewußt. Vorzugsweise im gotischen Stile haben sich bewegt Barry (das Parlamentsgebäude in Westminster — Abb. 102), Gilbert Scott (Nikolai-

kirche in Hamburg, Prinz-Albert-Denkmal in London) und Waterhouse (Colleges in Oxford und Cambridge, naturgeschichtliche Museen in London). Um die Erforschung und praktische Verwertung fremdländischer Kunstweisen haben sich besonders verdient gemacht Digby Wyatt (Reisen in Frankreich, Deutschland, Italien), Owen Jones (Schriften über die spanische und ägyptische Kunst), James Fergusson (indische, assyrische, griechische Denkmäler) u. a. Besonders originell und wertvoll unter den neueren Schöpfungen der englischen Architektur sind die zahlreichen größeren und kleineren Landsitze, in denen ein frei malerisches Element mit Glück zur Geltung gelangt. Großartig und vorbildlich hat sich die englische Architektur namentlich in den Nutzbauten gezeigt, die eine gemeinsame Tätigkeit des Ingenieurs und Architekten erfordern, in Ausstellungsgebäuden (Kristallpalast zu London), Brücken und Bahnhöfen.

Zweiter Abschnitt.

Die Bildhauerei.

Das Material und seine Bearbeitung.

Höchst mannigfaltig sind die Stoffe, die der Bildhauer (Plastiker) verwendet. Außer den verschiedensten Steinarten, dem Marmor und Granit, dem Sand- und Kalkstein, selbst den Edelsteinen, namentlich dem Onyx, dienen ihm der Ton in allen Abstufungen bis zum Porzellan, ferner Holz und Elfenbein, endlich die Metalle, und zwar nicht bloß Erz (Bronze), Kupfer, Eisen und Zink, sondern auch die edlen Metalle, Gold und Silber. Und zwar schafft er sein Werk durch Formen, Modellieren, Gießen aus weichem oder flüssig gemachtem Material, durch Treiben und Behauen aus dem harten Stoffe des Steines oder Metalls, durch Schnitzen aus Holz und verwandten Stoffen.

Während aber der Architekt sein Werk nach einer auf Papier entworfenen Zeichnung ausführt, legt der Bildhauer seinen ersten Gedanken in einer aus Ton oder Wachs geformten Skizze nieder, die in der Regel in Gips übertragen wird. Danach baut nun der Meister um ein Gerüst von Eisen sein Tonmodell in der Größe des zu schaffenden Bildwerks auf. Ist dasselbe vollendet, so daß die Idee des Künstlers darin ihren vollen Ausdruck gewonnen hat, so wird über dem Ton eine sogenannte verlorene Gipsform angefertigt, in die man dann wieder Gips gießt, um so das eigentliche Gipsmodell herzustellen, das für die weitere Ausführung als Vorbild dient. Die Gußform geht dabei verloren (verlorene Gipsform). Diese vorbereitenden Arbeiten gelten ebenso bei Werken der eigentlichen Bildhauerei in Stein wie bei Arbeiten in Metallguß.

Will nun der Bildhauer nach dem Gipsmodell sein Werk in Stein ausführen, so kommt entweder gewöhnlicher Sand- oder Kalkstein oder edler Marmor oder auch Granit zur Verwendung. Während die geringeren Steinarten wegen ihrer stumpferen Farbe und des größeren Korns sich nur für dekorative Arbeiten eignen, der Granit aber (bei den Ägyptern freilich schon mit großer Meisterschaft behandelt) wegen seiner Härte dem Meißel bedeutende Schwierigkeiten bereitet, ist der edle weiße Marmor wegen seines feinen Korns und seiner durchscheinend klaren Farbe vorzüglich geeignet für Werke der Bildhauerei. Die Griechen haben deshalb so-

wohl aus heimischem, parischem wie pentelischem Marmor ihre herrlichsten Werke gebildet, während neuerdings meist der karrarische (aus Toskana), in jüngster Zeit auch wohl der etwas härtere Tiroler Marmor verwendet wird. Die Prunksucht der Römer hat auch farbige Steine, schwarze, rote und selbst gefleckte Marmorarten zu plastischen Werken benutzt.

Um das Werk aus dem Gipsmodell in Stein zu übersetzen, werden mit Hilfe des Zirkels, des Bleilotes und des sogen. Kreuzes durch Punktieren hervorragende Punkte von dem Modell auf den zu bearbeitenden Block übertragen, die beim Abschlagen des Steines mittels Meißel und Schlägel für die Tätigkeit des Hilfsarbeiters als Richtschnur dienen. So tritt aus dem rohen Block allmählich ein immer noch skizzenhaftes Bild des beabsichtigten Werkes hervor, das dann durch geübte Gehilfen feiner bearbeitet wird, bis es endlich von der Hand des Meisters seine letzte Vollendung erhält. Ein zartes Abreiben mit Bimsstein gibt der Oberfläche eine Art von Politur, die aber nicht zur äußersten Glätte übertrieben werden darf. Bemerkenswert ist, daß die Griechen und Römer ihre Marmorwerke außerdem noch durch Einreiben mit Wachs, ja sogar durch Zusatz von Farben und Gold (Polychromie) harmonisch zu stimmen pflegten; das absolute Weiß unserer heutigen Marmorfiguren würde ihnen hart und tot erschienen sein.

Neben dem Steine ist das Holz ein auch schon im Altertum vielfach verwendeter Stoff. Schon bei den Ägyptern finden wir Statuen in Holz; ebenso waren die ältesten Tempelbilder der Griechen aus Holz geschnitzt. Bemalung gesellte sich jedesmal dazu. Am fleißigsten ist die Holzschnitzerei im späteren Mittelalter namentlich in Deutschland geübt worden. Noch jetzt sind zahlreiche geschnitzte Altäre vorhanden, deren Figuren in Gold und prächtigen Farben prangen. Am liebsten verwendete man dazu das weiche, bildsame Lindenholz.

Die Kleinkunst nahm gern das Elfenbein zu ihren Arbeiten, wie wir das schon bei den Ägyptern sowie später bei den Griechen und Römern finden. Von ihnen vererbte sich dieser Kunstzweig auf die Byzantiner und kam von dort in das Abendland, das das Elfenbein zu zierlichen kleineren Arbeiten immer gern gebraucht hat. Auch hier fand häufig eine feine Anwendung von Gold und Farben statt.

Aus der Holzbildnerei gingen bei den Griechen jene Kolossalwerke in Gold und Elfenbein hervor, die um einen festen, hölzernen Kern so ausgeführt wurden, daß die nackten Teile aus Elfenbein bestanden, die Gewandung aus Gold. Hochberühmte Meisterwerke wie des Phidias Athene im Parthenon und desselben Meisters Zeus im Tempel zu Olympia waren in dieser Weise hergestellt. Auch hierbei kam meist noch farbiger Schmuck zur Anwendung.

Das wichtigste Material für die Bildnerei ist indes neben dem Marmor das Erz. Während jener für zarte, ideale und besonders für weibliche Formen am meisten geeignet ist, wird das strengere Erz für kräftige, männliche, charaktervolle Darstellungen vorzuziehen sein. Außerdem wird man es überall da gebrauchen, wo die Kolossalität der Aufgabe oder ein starker Grad von Bewegung die Benutzung des Marmors ausschließt, da die Anwendung von Stützen für Arme und andere Teile der Marmorfiguren immer ein Übelstand ist. Endlich ist bei uns im Norden für Denkmäler unter freiem Himmel das Erz dem leicht verwitternden Marmor vorzuziehen, zumal da das Metall durch Oxydierung,

Ansetzen von Grünspan u. dergl. jene grünliche oder dunkle Patina erhält, die den harmonischen Eindruck bedeutend erhöht, indem sie den störenden Glanz des Metalls mildert und abdämpft.

Das Erz wurde seit alten Zeiten schon im Orient und bei den Griechen entweder mit dem Hammer getrieben, nachdem man dünne Platten hergestellt und dieselben im Feuer erhitzt hatte, oder es wurde in flüssigen Zustand versetzt und durch Gießen in die beabsichtigte Form gebracht. Das Treiben geschieht von innen heraus, indem der Hammer des Künstlers allmählich diejenige Form hervorbringt, welche er darstellen will. Dies Verfahren, das große Gewandtheit und sichere Meisterschaft voraussetzt, wird in neueren Zeiten nur ausnahmsweise und besonders in solchen Fällen angewendet, wo es gilt, ein Gebäude durch ein Erzbildwerk von möglichst geringer Schwere und Belastung zu krönen.

Ungleich häufiger ist die Kunst des Erzgusses. Derselbe erfordert freilich die umfassendsten Vorbereitungen. Zunächst ist schon das Metall mit besonderer Sorgfalt herzustellen. Während man mit dem Hammer Kupfer oder Bronze ohne weiteres treiben kann, empfiehlt es sich, dem Kupfer, da es spröde fließt, für den Guß ein weicheres Metall beizumischen. Namentlich durch einen Zusatz von Zinn erhält man die Metallmischung, die Erz (Bronze) genannt wird. Nun gilt es, nach Maßgabe des Gipsmodells aus Formsand eine Form zum Gießen herzustellen, sei es für das ganze Werk auf einmal, sei es für die einzelnen Teile desselben, wofern es (wie z. B. bei besonders großen Werken) zweckmäßiger ist, es in mehrere einzelne, nachher zusammenzufügende Stücke zu zerlegen. Diese Form besteht aus dem Mantel, d. h. einer dem Gipsmodell genau angepaßten Hohlform, und dem Kerne, zwischen denen ein Zwischenraum in der Dicke des herzustellenden Gusses bleibt. Nun wird die Form in die nach allen Seiten durch starke Widerlager befestigte Dammgrube gebracht, nachdem sie mit einer Anzahl von Röhren versehen worden ist, von denen einige bestimmt sind, das Erz einströmen, andere, die Luft entweichen zu lassen. Ist das dünnflüssige Metall glücklich in die Form gelangt und erkaltet, so werden Mantel und Kern beseitigt, und der Guß tritt zutage. Allein er bietet im günstigsten Falle ein unreines und fleckiges Ansehen. Auch das notwendige Abhauen der Gußröhren läßt seine Spuren zurück. Nach einem vorläufigen Abreiben mit Säure bedarf es daher noch der Ziselierung, d. h. des Bearbeitens der Oberfläche mit Feilen durch leichte Schraffierungen, um die Form gleichmäßig klar erscheinen zu lassen.

Neuerdings ist statt des kostspieligen Erzes vielfach auch Eisen und Zink zu plastischen Gußwerken verwendet worden. Um dann die unschöne Farbe des Metalls zu heben, besonders aber um dasselbe gegen die Einflüsse der Witterung zu schützen, bedarf es entweder eines Überzugs mit Ölfarbe, der freilich die Formen stumpfer macht, oder, was sich mehr empfiehlt, einer Bronzierung durch galvanoplastische Niederschläge, die dem unedleren Metalle das Aussehen von Erz verleiht. Ferner stellt man größere dekorative Arbeiten oft in gebranntem Tone her, kleinere in Porzellan, sei es in mattem, weiß gehaltenem, sei es, wie im vorigen Jahrhundert beliebt war, in glattem, mit Farben versehenem. Endlich ist der Gipsguß besonders zu Nachbildungen berühmter Kunstwerke für die Museen zu erwähnen. Doch behält der Gips stets etwas Trockenes,

Kaltes, was man wohl durch Tränkung mit ölartigen Substanzen, Stearin u. dergl. zu mildern sucht.

Die edlen Metalle werden von alters her zu kleineren Bildwerken gern verwendet, und zwar bedient man sich dabei vorzugsweise des Treibens mit dem Hammer, aber auch wohl des Gusses und (bei Münzen und Medaillen) des Prägens. Das Gold vornehmlich ist durch seine außerordentliche Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit sowie durch seinen warmen Farbenton vorzüglich geeignet zu künstlerischer Bearbeitung. Nicht in demselben Grade ist dies beim Silber der Fall, dessen kalter, weißer Schimmer durch Oxydieren gedämpft werden muß, um zu einer wohltuenden Wirkung zu gelangen. Die berühmtesten Meister der Goldschmiedekunst der Renaissancezeit waren in Italien Benvenuto Cellini, in Deutschland Wenzel Jamnitzer in Nürnberg.

Endlich spielen in den plastischen Kleinkünsten die Edelsteine eine wichtige Rolle. Schon im Altertum wurden sie durch geschickte Meister zu Cameen (Cammeo, erhaben geschnittener Stein) und Gemmen (vertieft geschnittene) bearbeitet. Meistens verwendete man zu diesen Werken den Onyx, der durch seine verschiedenfarbigen Lagen gestattete, das Reliefbild von einem dunkleren Grunde sich abheben zu lassen.

Die Bildhauerkunst stellt ihren Gegenstand entweder vollrund dar, und zwar als Statue (Einzelbild) und als Gruppe (Verbindung mehrerer Gestalten), oder sie liefert ein halbrundes Gebilde, das aus der Fläche, die als Hintergrund dient, hervorragt. Ist dies nicht bis zur Hälfte der Figur der Fall, so entsteht das Flachrelief (Basrelief); ragt der dargestellte Gegenstand aber noch über die Hälfte hervor, das Hochrelief (Hautrelief).

Die höchste Aufgabe der Bildnerei ist die Darstellung des Menschen; von den Tieren sind vornehmlich die höher organisierten, dem Menschen näherstehenden Gattungen Gegenstand künstlerischen Bildens. Die Pflanzenwelt kann nur bedingt, als erklärende Beigabe im plastischen Werke verwendet werden. Ihr reiches, unruhiges Detail widerstrebt der bildnerischen Darstellung.

Die bildende Kunst des Orients.

In den Euphratländern sind durch die Nachforschungen Bottas und Layards (S. 8) zahlreiche Zeugnisse einer altertümlichen Kunsttätigkeit aufgedeckt worden. Die Werke von Nimrud und Kujundschik sind nach London ins Britische Museum, die von Khorsabad nach Paris in das Museum des Louvre gelangt. Eine Menge aufgefundener Reliefplatten zeugt von den Anfängen einer bildenden Kunst. Die Gestalten treten kräftig aus der Fläche hervor, sind vorwiegend der Wirklichkeit entnommen und vergegenwärtigen Szenen aus dem Leben der Herrscher, Kriege und Jagden (Abb. 103). Daneben finden sich aber auch phantastische Gebilde, menschliche Figuren mit Flügeln und mit Tierköpfen, vor allem jene kolossalen Portalwächter, Stiere (auch wohl Löwen) mit menschlichem, langbärtigem Haupte und gewaltigem Flügelpaare (Abb. 11).

Wie die assyrischen Bauten, so erscheinen auch die persischen in reicher plastischer Ausstattung. Die zahlreichen Reliefskulpturen, welche die Treppenwangen des Palastes von Persepolis bedecken, schildern den Glanz des königlichen Hofhaltes; man sieht den König auf dem Throne, von Trabanten um-

geben (Abb. 104); dazu Scharen geschmückter Diener, festliche Aufzüge der Abgesandten unterworfener Völker, welche die Produkte ihres Landes: Stiere, Widder, Pferde und Kamele sowie köstliche Geräte und Gefäße, als Tribut darbringen. An den Portalen finden sich auch hier jene phantastischen Wächter, die offenbar aus der babylonisch-assyrischen Kunst stammen.

Bei den Ägyptern hat die Bildnerei eine Fülle von Denkmälern hervorgebracht, sowohl Statuenbildungen als auch Reliefs. Man bearbeitete in der ältesten Zeit mit Vorliebe Holz und Kalkstein, weiterhin zog man Granit und



Abb. 103. Relief aus Kujundschik mit Darstellung eines Zeltlagers.

Basalt vor und behandelte diese harten Stoffe mit staunenswürdiger Sicherheit und großer Sorgfalt. Von den Reliefs sind bei weitem die Mehrzahl sogen. Koilanaglyphen (basreliefs en creux). Die Gestalten treten nämlich nicht aus der Gesamtfläche der Mauer heraus, sondern erhalten nur dadurch ein gewisses plastisches Leben, daß der Grund ringsumher ausgetieft ist und die Bildwerke mit sehr entschiedenen Farben, vorzüglich mit Rot, Blau, Grün, Gelb und Schwarz, bemalt sind. Was die ägyptische Bildnerei frühzeitig auszeichnet, ist die entschiedene Richtung auf Naturwahrheit. Individuell und lebendig sind die Köpfe (Abb. 105 und 106); der ägyptische Rassetypus mit seiner schlanken, elastisch gebauten Gestalt, mit schmaler Stirne, geschlitzten Augen, sanft gebogener Nase, starken Lippen ist scharf erfaßt und richtig wiedergegeben (Abb. 107); die Tier-




Abb. 104. Relief zu Persepolis.


Abb. 105. Ägyptische Schreiberfigur im Louvre.

gestalten sind der Wirklichkeit nachgebildet. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich nur, je nachdem sich die Kunst in den höheren Kreisen oder im Volke bewegt. Die Gestalten der Herrscher zeigen immer dieselbe vornehme Ruhe und Unbeweglichkeit. Bei den sitzenden Gestalten stehen beide Füße gleichmäßig nebeneinander; die Hände schließen sich eng an Oberleib und Schenkel an; der Kopf schaut mit starrem Blicke vorwärts. Bezeichnend ist es auch, daß in den Reliefbildern regelmäßig Köpfe und Beine im Profil dargestellt werden, die Brust dagegen in voller Breite. In den


Abb. 106. Basaltstatue.

Sphinxalleen wie an den Pfeilerhallen kehren dieselben Standbilder mit dem gleichen starren Ausdruck immer wieder. Viel freier und ungezwungener in Haltung und Bewegung sind die Darstellungen aus dem Volksleben, so die kleine hockende Schreiberfigur im Louvre zu Paris (Abb. 105), der Dorfschulze (Kairo) u. a. Um die Statuen noch mehr zu beleben, färbte man sie und gab ihnen künstliche Augen. Etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts verschwindet die Natürlichkeit mehr und mehr auch aus der Volkskunst.

Die *Reliefs* der älteren Zeit schildern Ackerbau und Viehzucht sowie

überhaupt die Verhältnisse und Beziehungen eines mannigfach gestalteten Privatlebens (Abb. 108). Später werden namentlich auch die Lebensverhältnisse der

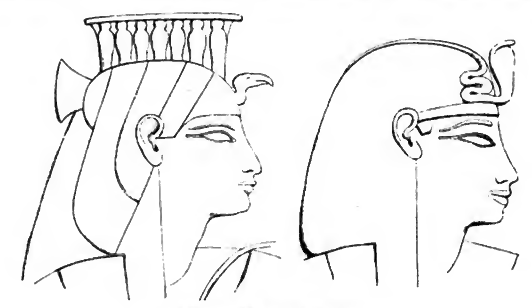


Abb. 107. Ägyptische Reliefköpfe.

Herrscher, friedliche Vorgänge und kriegerische Unternehmungen, abgebildet. Daneben finden sich auch Darstellungen religiösen Inhalts, bei denen die Götter durch eine Symbolik eigener Art charakterisiert werden. Man setzt nämlich den

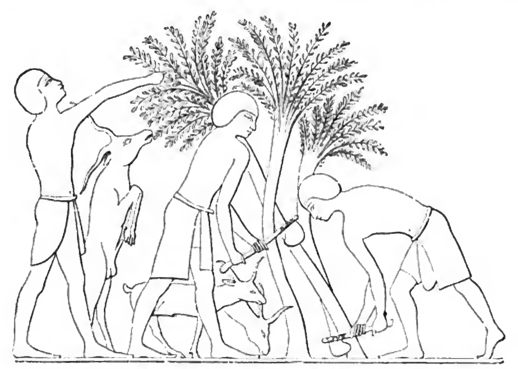


Abb. 108. Wandgemälde von Beni-Hassan.

menschlich gestalteten Göttern die Köpfe der Tiere auf, die zur hieroglyphischen Bezeichnung ihrer Namen dienen (Abb. 109). So erhält Thot den Kopf des Ibis, Horus den des Sperbers; Anubis wird hundsköpfig, Ammon widderköpfig dargestellt.

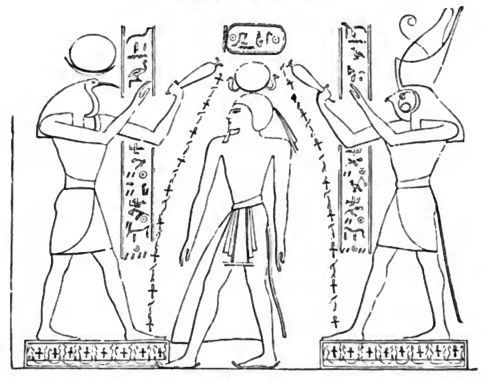


Abb. 109. Ägyptisches Relief. Ramses III. zwischen Thot und Horus.

Die Plastik der Griechen.

Die Phantasie der Griechen war eine wesentlich plastische; daher ist die Kunst, in der sie alle Völker übertreffen, die Plastik. Wie aber bei den Griechen der einzelne zurücktrat und jeder ganz und gar dem gemeinsamen, öffentlichen Leben angehörte, so mußte sich auch die bildende Kunst mehr der Verherrlichung der Götter und Heroen, als der menschlichen Individuen, mehr der aus dem Volksgeiste erwachsenen und den Volksgeist widerspiegelnden Sage als dem alltäglichen Leben zuwenden. Selbst die Darstellung der Götter, die man nach dem Vorbilde Homers in der Gestalt vollendeter Menschlichkeit schuf, hält sich ebenso wie die Darstellung der Menschen in den Grenzen großer, allgemeiner Züge und Formen, ohne nach dem eigentlich Individuellen zu streben. Daher erscheint auch das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung zu einem allgemeinen Typus, dem „griechischen Profil", vereinfacht. Zwar finden sich auch bei den Griechen Porträtstatuen; aber nur zur Belohnung für öffentliche Leistungen sollten die idealisierten Züge tüchtiger Männer der Nachwelt aufbewahrt werden.



Abb. 110. Griechischer Zeuskopf.

Die griechische Bildnerei hat sich, ursprünglich vom Orient beeinflußt, aus unbeholfenen Anfängen emporgearbeitet. Aus dem puppenhaft rohen Götzenbild (Idol) erwuchs allmählich die ideale Göttergestalt. Es geschah dies auf dem Wege der Beobachtung und Erfassung der Natur. Der Grieche, an sich wohlgebildet, verwendete auf die ebenmäßige Ausbildung des Körpers die größte Sorgfalt. Dem aufmerksamen Auge boten die öffentlichen Gymnasien eine Fülle

jugendlicher Körperkraft und Anmut. Selbst die Gewandung — das ärmellose Untergewand (der Chiton) und das mantelartige, nach individuellem Geschmacke über Schulter und Arme geworfene Obergewand (das Himation) — ließ die Körperformen deutlich erkennbar hervortreten.

Wie die Plastik von religiösen Anschauungen ausging, so stand sie auch vornehmlich im Dienste der Religion. Für die Tempel schuf sie das Götterbild. Außerdem füllte sie die Giebelfelder derselben mit Statuengruppen, schmückte die Metopen mit Reliefdarstellungen und benutzte den Tempelfries in seiner ganzen Ausdehnung zu zusammenhängenden Reliefkompositionen. Dabei wurde das buntbemalte hölzerne Schnitzbild der älteren Zeit später durch die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten (chryselephantinen) Statuen ersetzt. Aber auch dieses Material wurde bald gänzlich durch den Erzguß und den edlen weißen Marmor verdrängt.



Abb. 111. Metopenrelief. Herakles mit zwei Kerkopen.

In die vorgeschichtliche Zeit führt uns das Löwentor zu Mykenä (vgl. Abb. 18). Über dem eigentlichen Tor erheben sich, durch eine Säule getrennt, in kräftigem Relief zwei Löwen. Die Vorderfüße ruhen auf einem Postament. Die leider zerstörten Köpfe waren wahrscheinlich nach außen und seitwärts gerichtet.

Die erste Periode der geschichtlichen Zeit (7. und 6. Jahrhundert v. Chr.) läßt sich durch einige uns erhaltene Denkmäler veranschaulichen. Zu diesen gehören mehrere durch die Ausgrabungen in Olympia (vgl. S. 98) zutage geförderte bronzene Werke: ein Relief mit streifenartigen Feldern, Zeusstatuetten, besonders aber ein Zeuskopf mit langem Spitzbarte und krausem, doppeltem Lockenkranze (Abb. 110). Erhalten sind ferner zwei Metopenreliefs des ältesten Tempels zu Selinunt, von denen das eine Herakles darstellt, wie er zwei räuberische Kerkopen (neckische Kobolde) an einem Tragholze davonträgt (Abb. 111), das andere den Perseus, der im Beisein der Athene die Medusa tötet. Dazu kommen einige Marmorstatuen, so der auf der Insel Thera gefundene Apollo, jetzt in Athen, und der 1846 bei Korinth gefundene sogen.

Apollo von Tenea (Abb. 112), jetzt in der Glyptothek zu München. Die Körperformen des letzteren sind im wesentlichen richtig gebildet, die ältere Kunst aber verrät sich in der straffen, steifen Haltung des Körpers, besonders der Arme, und in dem Auftreten beider Füße mit ganzer Sohle, während das blöde Lächeln doch schon die beginnenden Regungen lebendiger menschlicher Empfindung anzeigt. Erst die gereiftere Kunst löst die Arme vom Körper und die Füße vom Boden, unterscheidet also das Standbein, das die Last des Körpers zu tragen hat, vom Spielbein, das, leicht aufgesetzt, nur den Boden berührt, macht dadurch den Eindruck der Bewegung und bringt Leben in die Gestalt. Von besonderer Wichtigkeit sind die Reliefs des Harpyienmonuments, eines pfeilerartigen Grabdenkmals bei Xanthos in Lykien (Abb. 113). Der thronenden Göttin des Lebens, die Blüte und Frucht in der Hand hält, nahen sich mit Opfergaben (Blüte, Granatfrucht und Ei) drei Frauengestalten mit künstlich gelocktem Haar und regelmäßig gefalteten Gewändern.



Abb. 112. Sogenannter Apollo von Tenea.

Von den ums Jahr 500 tätigen Künstlern möge wenigstens einer genannt werden, Ageladas, in Argos wirksam, berühmt durch seine Erzbilder von Göttern und olympischen Siegern, noch berühmter durch seine großen Schüler Myron, Phidias und Polyklet. Seine Werke und die seiner Zeitgenossen sind größtenteils untergegangen. Um so wichtiger sind darum für uns die im Anfang des 19. Jahrhunderts aufgefundenen Giebelgruppen vom sogen. Athenetempel zu Ägina, die gegenwärtig zu den wertvollsten Schätzen der Münchener Glyptothek gehören. Leider hat



Abb. 113. Relief vom Harpyiendenkmal bei Xanthos.



Abb. 114. Neue Anordnung des westlichen

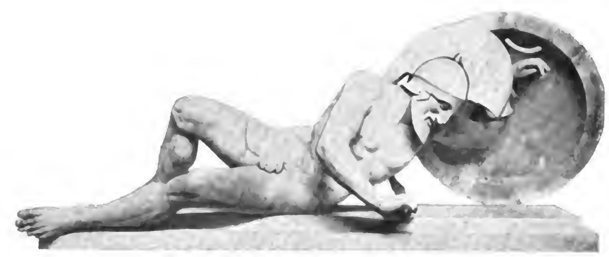


Abb. 115. Verwundeter Krieger aus dem Ostgiebel.

Thorwaldsen) die Gestalten ziemlich willkürlich und z. T. unrichtig ergänzt, und auch ihre Aufstellung in der Glyptothek hat sich als falsch erwiesen. Professor Furtwängler in München ist durch seine Forschungen an Ort und Stelle und durch scharfsinnige Verwertung aller vorhandenen Reste und sonstigen Quellen zu einer ganz anderen Anordnung der Figuren gekommen. Beide Giebelgruppen stellen dar, wie Griechen mit Trojanern in Gegenwart der Athene, die in der Mitte steht, kämpfen. Der Westgiebel bringt dreizehn Gestalten, die wieder in vier Gruppen zerfallen, der Ostgiebel enthält nur zwei Gruppen mit zehn Gestalten, die sich aber freier und kühner bewegen. Da weder Thorwaldsens Ergänzungen noch die bisherige Aufstellung sich ändern lassen, bleibt nur übrig, die ursprüngliche Aufstellung in Gips zu rekonstruieren. Unsere Abbildungen 114 und 115 einerseits, 116 andrerseits stellen die Nachbildung Furtwänglers der bisherigen Anordnung gegenüber. Verrät die Bildung der Krieger, die in den verschiedensten Stellungen erscheinen, schon entschiedene Meisterschaft, so zeigt die Gestalt der Athene noch die alte Steifheit. Der Ausdruck des seelischen Lebens beschränkt sich auf ein blödes Lächeln.

Den Übergang zur Blüteperiode der griechischen Plastik bezeichnen der Athener Kalamis und der Böotier Myron, der Schüler des Ageladas. Der



Äginetengiebels. (Nach Furtwängler.)



Abb. 116. Mittelgruppe des Westgiebels (alte Aufstellung in der Münchener Glyptothek).

erstere arbeitete für Tanagra in Böotien einen widdertragenden Hermes, von dem eine spätrömische Nachbildung existiert. Allgemein bewundert wurden seine anmutigen Frauengestalten; seine Pferdefiguren galten als vollkommen. Myron, der seine Werke vorwiegend in Erz bildete, schuf den Diskuswerfer (Abb. 117), von dem mehrere Marmorkopien vorhanden sind. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo der Jüngling, den linken Arm auf das rechte Knie stützend, im Begriff steht, den Diskus, eine flache Metallscheibe, mit der weit ausholenden Rechten fortzuschleudern; der ganze Körper ruht dabei auf dem rechten Fuße, während der linke nur noch leicht mit den Zehen den Boden berührt. Desgleichen gilt der im Lateran befindliche Satyr als Nachbildung eines myronischen Werkes; es ist Marsyas, der voll freudiger Überraschung die von Athene fortgeworfene Flöte findet. In den Beginn des 5. Jahrhunderts dürfte auch der von den Franzosen in Delphi gefundene eherne Wagenlenker sowie der Dornauszieher, eine Erzstatue im kapitolinischen Museum zu Rom, gehören. Es ist ein Knabe, der eifrig bemüht ist, sich einen Dorn aus dem Fuß herauszuziehen.

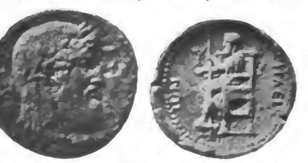
Der Zeit des Überganges von der ersten zur zweiten Periode gehören auch die Bildwerke vom Zeustempel zu Olympia an, von denen die auf


Abb. 117. Diskuswerfer nach Myron.

Kosten des Deutschen Reiches veranstalteten Ausgrabungen zahlreiche Reste zutage gefördert haben. Die Metopenreliefs der beiden Vorhallen schildern die Taten des Herakles. Der Ostgiebel stellte die Vorbereitungen zu dem Wettkampfe zwischen Pelops und Oinomaos in Gegenwart des Zeus dar, der Westgiebel den Kampf des Theseus und der Lapithen mit den Kentauren in Gegenwart des Apollo. Die Gestalten sind streng symmetrisch zu beiden Seiten des Zeus und des Apollo geordnet; sie stehen im Ostgiebel ruhig, fast bewegungslos, während der Westgiebel die lebhafte Bewegung des Kampfgetümmels zeigt. Die Angabe des Pausanias, die Gestalten des Ostgiebels habe Paionios aus Mende, die des Westgiebels Alkamenes geschaffen, wird heute allgemein bezweifelt; sie dürften vielmehr alle aus einer und derselben Kunstschule herrühren.

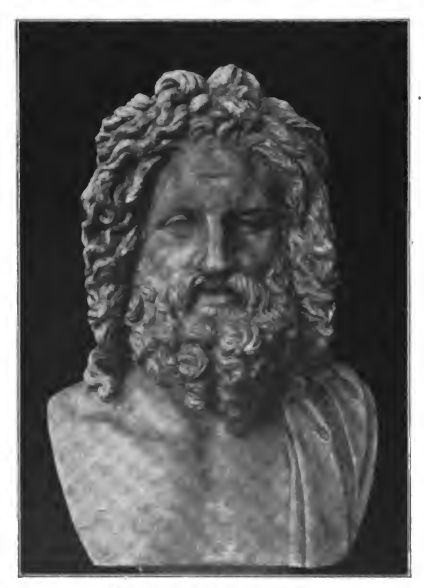
Die zweite Periode der griechischen Plastik ist die Zeit, welche durch die glorreichen Siege über die Perser eingeleitet wird, aber nur zu bald in dem von Spartas Eifersucht angefachten peloponnesischen Kriege ihr Ende erreicht.

In Phidias finden die Kunstbestrebungen der Zeit ihren vollendetsten und bis jetzt unübertroffenen Ausdruck. Er war der Sohn des Charmides und um 500 in Athen geboren. Der Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit fiel in die Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung; ihren Höhepunkt erreicht sie, als ihn sein Freund Perikles mit der plastischen Ausschmückung des Parthenon betraute. Auch in Olympia ist er tätig gewesen. Seine letzten Lebensjahre wurden durch den Undank des Volkes verbittert. Von den Neidern des Perikles angeklagt, bei der Verfertigung der Bildsäule der Athene von dem Golde etwas entwendet zu haben und dann, als die Unrichtigkeit der Beschuldigung nachgewiesen war, sich selbst und Perikles auf dem Schilde der Göttin abgebildet zu haben, wurde er ins Gefängnis


Abb. 118. Münzen von Elis mit dem olympischen Zeus.

geworfen und ist da um 432 gestorben. Nach anderen Nachrichten freilich soll er in Elis sein Ende gefunden haben.

Zu seinen frühesten Werken gehört die in Erz gegossene Kolossalstatue der Athene Promachos, welche die Athener zum Andenken an ihren Sieg über die Perser aus der marathonischen Beute errichten ließen. Die Statue hatte mit dem Postament eine Höhe von 22 m und war weithin, bis auf das hohe Meer hinaus sichtbar. Die beiden berühmtesten Werke des Phidias aber waren die gewaltigen Statuen der Athene Parthenos im Tempel der Göttin auf der Akropolis und die des Zeus im Tempel zu Olympia, beide aus Gold und Elfenbein über einem hölzernen Kerne. Athene stand ruhig da, das Haupt mit dem Helm, die Brust mit der schuppigen Ägis bedeckt. Die Linke ruhte auf dem niedergesetzten Schilde; auf der vorgestreckten Rechten, die durch eine Säule gestützt wurde, hielt sie die geflügelte Nike. Eine im Jahre 1880 zu Athen gefundene Statuette, die die Göttin in der angegebenen Weise darstellt, ist offenbar eine Nachbildung der Athene Parthenos. Über den Zeus von Olympia belehren uns Münzen von Elis (Abb. 118). Phidias hatte ihn dargestellt auf einem prächtig geschmückten Throne von Zedernholz, das Haupt mit dem goldenen Ölkranze bedeckt; auf der ausgestreckten Rechten hielt er die Nike, in der Linken das Szepter. Eine freie Nachbildung des von Phidias geschaffenen Ideals aus späterer Zeit ist die berühmte Marmorbüste des Zeus von Otricoli (so nach dem Fundorte, einem kleinen Städtchen nördlich von Rom) im Vatikan (Abb. 119), in der nach Homerischer Auffassung gewaltige Kraft mit Weisheit und Güte aufs schönste vereinigt erscheinen.


Abb. 119. Zeusmaske von Otricoli.

Die bisher genannten Hauptwerke des Phidias sind längst untergegangen. Von einer Bronzestatue der Athene, Lemnia genannt, weil sie von den Lemniern für die Akropolis geweiht war, haben wir wahrscheinlich eine Nachbildung in

der Athena Lemnia zu Dresden (Abb. 120). Glücklicherweise hat sich sowohl von den Reliefs des sogenannten Theseustempels als auch von den dekorativen Skulpturen des Parthenon trotz aller Zerstörung noch genug erhalten, um uns von der unvergleichlichen Kunst des Meisters eine lebendige Anschauung zu geben. Ein großer Teil der Parthenonskulpturen wurde Anfang des 19. Jahrhunderts von Lord Elgin nach London gebracht und bildet unter dem Namen Elgin marbles einen der kostbarsten Schätze des britischen Museums. Über die ursprüngliche Komposition der beiden Giebelgruppen geben uns die Zeichnungen des französischen Malers Carrey, der 15 Jahre vor der Zerstörung des Tempels durch die Venetianer (1687) nach Athen geführt wurde, hinlängliche Klarheit. Danach schilderte der östliche Giebel, wie Athene, dem Haupte des Zeus entsprossen, von den olympischen Göttern begrüßt wird, der westliche, wie dieselbe Göttin, siegreich im Streite um das attische Land, ihren Wagen besteigen will, während Poseidon voller Zorn sich nach der anderen Seite wendet, wo sein Gespann seiner harrt. Auf dem etwa 100 m langen, größtenteils erhaltenen Fries, der sich an der äußeren Cellawand hinzog, sehen wir, wie am Schlusse der Panathenäen die gesamte Bürgerschaft Athens, um ihrer Beschützerin in Gegenwart der olympischen Götter (Abb. 121) ein von den attischen Jungfrauen gewebtes Prachtgewand zu überreichen, feierlich einherzieht (Abb. 122). Die Metopen endlich stellen Szenen aus der Gigantenschlacht und Kentaurenkämpfe dar (Abb. 123.)


Abb. 120. Lemnische Athene des Phidias.

Von anderen Tempelskulpturen dieser Zeit, die uns erhalten sind, mögen die des Theseion, des Niketempels, sowie die Karyatiden des Erechtheions genannt werden (Abb. 29). Letztere stützen in der Gestalt von Korbträgerinnen (Kanephoren) frei und leicht das Gebälk. Von den Schülern des Phidias nennen wir Alkamenes, dessen berühmtestes Werk eine in den Gärten zu Athen aufgestellte Aphrodite war (eine Aphrodite im Louvre wahrscheinlich eine Nachbildung dieser Statue). Zu den wertvollsten Funden in Olympia gehört die Nike des Paionios aus Mende, die von den Messeniern und Naupaktiern nach der Niederlage der Spartaner bei Sphakteria aus der Beute gestiftet wurde (Abb. 125). Unter ihren Füßen fliegt der Adler, der Vogel des Zeus. — Um das Bild dessen, was wir dem 5. Jahrhundert und der Schule des Phidias verdanken, zu vervollständigen, möge der Grab-

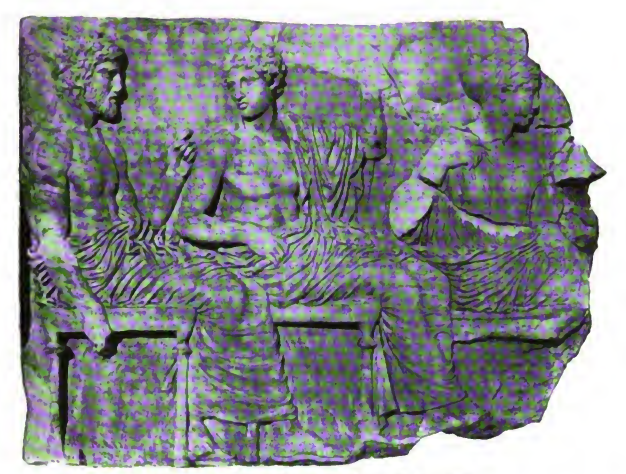


Abb. 121. Göttergruppe aus dem Ostfries des Parthenon.



Abb. 122. Reiter aus dem Westfries des Parthenon.
(Nach Originalphotographien.)

reliefs sowie endlich auch einiger Reliefs gedacht werden, die Heiligtümern geweiht waren.

Die einfachste Gestalt des griechischen Grabmales ist die aufrecht stehende




Abb. 123. Metopen vom Parthenon.

Steinplatte (Stele) mit dem Reliefbilde des Verstorbenen. Die Stele, ursprünglich hoch und schmal und nur einer Gestalt Raum gewährend, wurde nach und nach breiter und schloß oben mit einem Giebel, seitlich mit Pilastern ab. Eine der schönsten Grabstelen, die uns erhalten sind, ist die der Hegeso. Sie zeigt die Verstorbene ungezwungen dasitzend und aus einem Kästchen, das ihr eine Sklavin hinhält, einen Schmuckgegenstand entnehmend (Abb. 126). — Das schönste und besterhaltene Relief, das 1859 in Eleusis gefunden wurde, stellt dar, wie Demeter und Kore den Knaben Triptolemos weihend aussenden, um aller Welt die Kenntnis des Feldbaues zu bringen; ein anderes mit den Gestalten des Orpheus, der Eurydike und des Hermes zeigt uns, wie der thrakische Sänger seine Gattin zum zweitenmal verliert (Abb. 127). Die römische Kopie eines griechischen Originals aus der besten Zeit ist die sogen. Medusa Rondanini, jetzt in

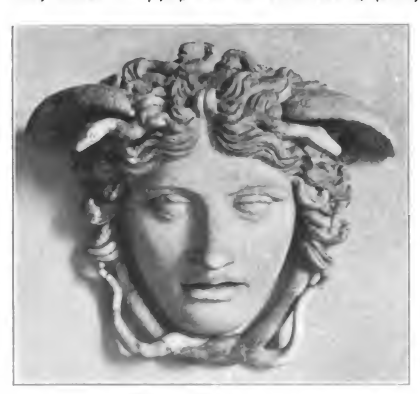


Abb. 124. Medusa Rondanini.
(Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München.)

der Glyptothek zu München. Das schön und regelmäßig gebildete Antlitz, um das sich Schlangen winden, verkörpert mit seinen kalten, im Tode verlöschenden Zügen die dämonische Gewalt, die alles Sterbliche erstarren macht (Abb. 124).

Der attischen Schule gegenüber steht die von dem jüngeren Zeitgenossen des Phidias, Polyklet, vertretene peloponnesische zu Argos. Polyklet, gleichfalls des Ageladas Schüler, suchte besonders das Ideal eines jugendkräftigen Körpers zu verwirklichen und schuf einen Speerträger (Doryphoros), dem man wegen des mustergültigen Ebenmaßes aller Formen den Namen „Kanon" gab. Verwandt in der Darstellung war ein Jüngling, der sich die Siegesbinde um die Stirne legt (Diadumenos), sowie ein anderer, der sich mit dem Schabeisen vom Staube des Ringplatzes reinigt (Apoxyomenos). Im Wettkampfe mit Phidias und Kresilas arbeitete er auch eine Amazone, als deren Nachbildung die in Berlin befindliche verwundete Amazone gilt. Alle diese Statuen schuf er in Erz. Aus Gold und Elfenbein dagegen bildete er als Gegenstück zu dem Zeus von Olympia die Statue der Hera für das Heraion in Argos.



Abb. 125. Nike des Paionios in Olympia.

Die Göttin saß auf vergoldetem Throne, auf dem Haupte das Diadem, mit Ausnahme des Gesichts und der Arme in ein goldenes Gewand gehüllt. In der einen Hand hielt sie einen Granatapfel, in der anderen das Szepter. Weder in dem kolossalen Junokopfe der Villa Ludovisi zu Rom, der — frei behandelt — Hoheit und Anmut vereinigt, noch in der sogen. Farnesischen Hera im Museum zu Neapel sieht man heute eine Nachbildung der Hera Polyklets.

Die dritte Periode umfaßt das 4. Jahrhundert bis auf Alexander den Großen. Der peloponnesische Krieg hat eine leidenschaftlich bewegte Zeit heraufgeführt. An die Stelle der höchsten Göttergestalten mit ihrem erhabenen Ernst

treten die anmutigen, lebensfrohen, erregteren Gestalten der Aphrodite, des Eros, des Apollo und Dionysos. Dem strengeren Erz wird der weichere Marmor vorgezogen. Die Kunst steht nicht mehr vornehmlich im öffentlichen Dienste, sondern muß sich mehr und mehr nach dem individuellen Geschmacke des einzelnen Bestellers richten.



Abb. 126. Grabstele der Hegeso.

Den Übergang zu der geschilderten Periode bildet ein Werk des älteren Kephisodot von Athen, der vermutlich der Vater des Praxiteles war. Eirene, die Friedensgöttin, schaut mit mütterlicher Zärtlichkeit auf den kleinen Plutos, den Gott des Reichtums, den sie auf ihrem Arme hält. Eine Nachbildung der anziehenden Gruppe befindet sich in der Glyptothek zu München. — Die beiden Hauptvertreter dieser jüngeren Schule sind Skopas aus Paros und Praxiteles

aus Athen. Der erstere bildete u. a. einen Apollo, der in lang herabwallendem Gewande einherschreitet, begeistert die Kithara schlagend (eine Nachbildung vielleicht im Vatikan), ferner eine rasende Bacchantin und wahrscheinlich auch einen ruhenden Ares, von dem sich eine gute römische Nachbildung im Museo Boncompagni zu Rom befindet (Abb. 128). Praxiteles schuf den Apollo Sauroktonos (den Eidechsentöter), eine Gestalt mit jugendlich weichen Formen,



Abb. 127. Orpheus, Eurydike und Hermes. Marmorrelief in Neapel.

die einer an einem Baumstamme hinaufhuschenden Eidechse auflauert (Abb. 129), ferner einen Eros, einen ruhenden Satyr, vor allem aber die für die Knidier gearbeitete Aphrodite, sein allgefeiertes, von den Künstlern der Folgezeit immer wieder nachgebildetes Meisterwerk. Es stellte die Göttin dar, wie sie, dem Bade entsteigend, nach dem Gewande greift. Ein Originalwerk des Meisters verdanken wir den Ausgrabungen zu Olympia: es ist der Hermes, der, an einen Baumstamm gelehnt, das Dionysoskind auf dem linken Arme trägt (Abb. 130 und 131).

Hinsichtlich der berühmten Niobegruppe, von der sich eine freilich nicht vollständige Nachbildung in Florenz befindet, war schon das Altertum zweifelhaft, ob sie von Skopas oder von Praxiteles herrühre. Sie hatte ursprünglich viel-

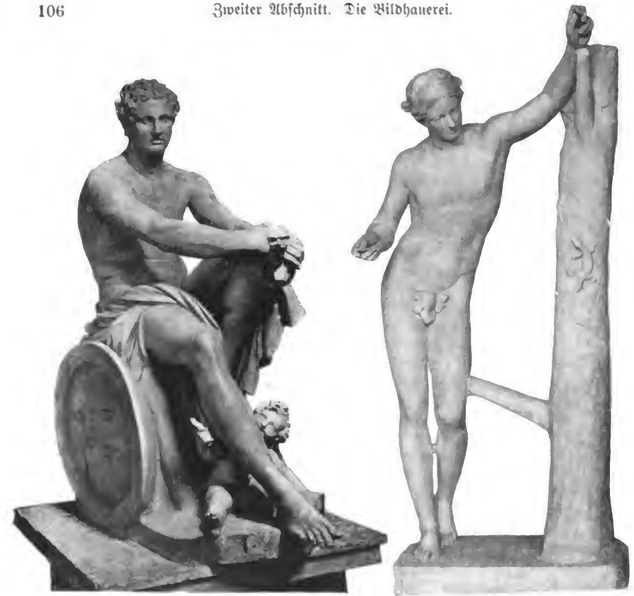


Abb. 128. Ruhender Ares. Nach Skopas.

Abb. 129. Apollo Sauroktonos.

leicht in dem Peristyl eines Tempels nahe der Cellawand ihren Platz und stellt die bekannte Szene dar, wie Apollo und Artemis den frevelhaften Übermut der thebanischen Königin Niobe dadurch bestrafen, daß sie dieselbe aller ihrer Kinder berauben. Schon liegen einzelne tot am Boden, andere brechen zusammen oder wenden sich zu hastiger Flucht. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet Niobe selbst, in deren Schoß ihr jüngstes Töchterchen sich geflüchtet hat. Dem Entsetzlichen gegenüber, das sie um sich erblickt, zeigt sie weder Verzweiflung noch Trotz; mit einem Blicke, in dem sich tiefer Schmerz mit wahrer Seelengröße wunderbar vereinigt, schaut sie nach oben. Dem erbarmungslosen Geschick begegnet sie mit heldenmütiger Fassung (Abb. 132).

Aus der neuattischen Schule stammen wohl auch die Originale zweier berühmter Kopien aus römischer Zeit: des Apollo vom Belvedere im Vatikan und der Diana von Versailles. Leichten Ganges schreitet Apollo (Abb. 133) dahin. Der Kopf ist zur Seite gewendet, die strahlenden Augen sind in die Ferne gerichtet. Auf dem Rücken trägt er den Köcher; in der Linken hält er den Bogen (?) oder die Ägis (?), in der Rechten einen Lorbeerzweig (?). So erscheint er als der rettende, helfende Gott, der Strahlende, der alles Finstere



Abb. 130. Der Hermes des Praxiteles.
Restaur. v. O. Rühm. Dresden, K. Skulpturensammlung.



Abb. 131. Kopf des Hermes von Praxiteles.

besiegt. Artemis (Abb. 134), begleitet von der ihr heiligen Hirschkuh, eilt leicht geschürzt und leichtfüßig zur Jagd. In der Linken hat sie wohl den Bogen gehalten; die Rechte greift nach einem Pfeil im Köcher, um das erspähte Wild zu erlegen.

Das Haupt der peloponnesischen Schule ist Lysippus aus Sikyon, einer der fruchtbarsten Künstler des Altertums, dessen Tätigkeit bis tief in die Zeit Alexanders des Großen hineinreicht. Er ist ausschließlich Erzbildner. Sein Apoxyomenos (Marmorkopie im Vatikan) zeigt schlankere Verhältnisse als der des Polyklet. Auch der betende Knabe (in Berlin) wird aus eben diesem Grunde der Schule des Lysippus zugewiesen. Mit Vorliebe stellte der Künstler das Ideal physischer Manneskraft, Herakles, dar, ja er hat recht eigentlich erst den Heraklestypus vollgültig ausgeprägt. Am glücklichsten jedoch war er als Porträtbildner, so daß Alexander der Große nur von ihm plastisch dargestellt sein wollte.

Von den besten Porträts aus etwas früherer Zeit erwähnen wir das des Sophokles im Lateran (Abb. 135), das uns das Bild eines wohlgestalteten, geistig bedeutenden, von edlem Selbstbewußtsein getragenen Mannes vorführt — auf seine dichterische Tätigkeit deuten die in einem Gefäße neben ihm befindlichen Rollen — und das des Perikles von dem Erzgießer Kresilas (eine gute Marmorkopie aus römischer Zeit im Britischen Museum zu London — Abb. 136).

Späterer Zeit entstammt das Idealporträt Homers (Abb. 137), dessen Blindheit die halbgeschlossenen Augen mit dem starren Blick verraten. Sie richten sich aber nach oben, und der Mund scheint sich öffnen zu wollen, um von dem zu singen und zu sagen, was das Geistesauge erschaut hat.

Die vierte Periode umfaßt die Zeit vom Tode Alexanders bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer. Der hellenische Geist war durch die Züge Alexanders bis tief in den Orient hinein verbreitet worden, hatte dadurch aber an Reinheit und Selbständigkeit verloren. Die Kunst trat in den Dienst der neuentstehenden Fürstenhöfe, hatte häufiger als sonst augenblicklichen Zwecken zu genügen und erhielt dadurch eine Richtung auf die sofortige und



Abb. 132. Niobe mit der jüngsten Tochter. Florenz, Uffizien.

überraschende Wirkung (den Effekt). Damit hängt auch die Vorliebe für das Leidenschaftliche, Gewaltige, Kolossale zusammen.

Eine besondere Pflege findet die Kunst in dem Freistaate Rhodos und in Pergamon, wo die siegreichen Kämpfe der pergamenischen Könige gegen umherschweifende Gallierschwärme im 3. Jahrhundert die Künstler anregend und fördernd beeinflußten.

An der Spitze der Schule von Rhodos stand Chares, ein Schüler des Lysippus, der Schöpfer der ehernen Kolossalstatue des Sonnengottes, der größten des Altertums, die nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde. Das bekannteste Werk der rhodischen Schule ist

die von Agesandros, Athenodoros und Polydoros verfertigte Laokoongruppe im Vatikan (Abb. 138). Laokoon, der Apollo beleidigt hat, wird zugleich mit seinen beiden Söhnen von zwei von dem Gotte gesendeten Schlangen umstrickt und getötet. Von ähnlicher Richtung ist die von Apollonios und Tauriskos gearbeitete kolossale Gruppe, der Farnesische Stier genannt (Museum zu Neapel). Zethos und Amphion strafen die Dirke für die mannig-



Abb. 133. Apollon vom Belvedere. Rom, Vatikan.

fachen Qualen, die ihre Mutter Antiope von ihr hat erdulden müssen, damit, daß sie dieselbe von einem wilden Stiere zu Tode schleifen lassen. Ein sitzender Hirt und allerlei Getier an dem felsigen Untergrunde deuten den Schauplatz des Vorganges, den Kithäron, an. Nicht minder dürfte dieser Richtung die überaus lebensvolle, durch den Gegensatz wirkende Darstellung der Szene angehören, wie Menelaos den Leichnam des Patrokles den anstürmenden Troern entreißt.

Eine Reihe von Werken der pergamenischen Schule, die in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind, Szenen aus Kämpfen gegen die Gallier, Perser, Amazonen und Giganten, sind Überreste der Denkmäler, mit denen die perga-

menischen Könige ihre Siege über die Gallier auf der Akropolis ihrer Hauptstadt verherrlichten, auch wohl des Weihegeschenkes, das König Attalos (um 220 v. Chr.) für die Burg von Athen zum Andenken an seinen Sieg über die Barbaren stiftete. Zu diesen Werken gehört der sterbende Gallier (Rom, Kapitol) — als solcher an dem Schnurrbarte und der Halskette kenntlich —, der, im Kampfe tödlich verwundet, auf seinem Schilde sein Leben aushaucht (Abb. 139), ebenso



Abb. 134. Artemis von Versailles. Abb. 135. Sophokles. Statue im Lateran, Rom. (Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler".)

der Gallier, der, von Feinden bedrängt, erst sein Weib, dann sich selber tötet (Museo Boncompagni, Rom). Das bedeutendste Werk der pergamenischen Künstler ist der große, von König Eumenes II. (um 190) auf der Burg von Pergamon errichtete Altar (vgl. S. 24). Den mächtigen viereckigen Unterbau mit einspringender Treppe schmückte ein ausgedehnter Fries in der Länge von etwa 120 m. Sehr beträchtliche Reste desselben sind durch die oben (S. 24) erwähnten Ausgrabungen Karl Humanns aufgedeckt und als wertvollster Besitz in das Berliner Museum gebracht worden. Die beiden Hauptgruppen sind die-



Abb. 136. Perikles. Nach Bernoulli.

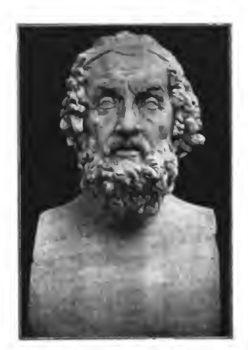


Abb. 137. Homer.

Abb. 138. Gruppe des Laokoon im Vatikan (ohne die Ergänzungen).



Abb. 139. Der sterbende Gallier. Rom, Kapitolinisches Museum.

des Zeus, der gegen die Giganten (der eine schlangenfüßig) seine Blitze schleudert (Abb. 140), und die der Athene, neben der die trauernde Gaea, die Mutter der Giganten, aus dem Boden aufsteigt.

Der letzten Periode der griechischen Kunst gehört wahrscheinlich auch die vielbewunderte, überlebensgroße Aphrodite von Melos (Milo) im Louvre zu Paris an, die ihren Beinamen der Insel verdankt, wo sie 1820 von einem pflügenden Bauern zufällig gefunden worden ist. Ernst, sinnend, hoheitsvoll steht die Göttin der Liebe da; das Gewand ist auf die Hüften herabgesunken



Abb. 140. Zeusgruppe aus dem Friese der Gigantenschlacht am Altar zu Pergamon.

und ist jedenfalls vom rechten Arm gehalten worden. Die Linke, die einen Apfel hielt, scheint auf einer Stütze geruht zu haben (Abb. 141).

Geschnittene Steine bringt erst die spätere Zeit in größerer Fülle



Abb. 141. Aphrodite von Melos.

hervor. Neben den Gemmen finden sich auch Kameen (vgl. S. 89). Die prachtvollste und größte dieser Arbeiten ist der im kaiserlichen Kabinett zu Petersburg aufbewahrte Cammeo Gonzaga, der, wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäus I. und seiner Gemahlin Eurydike zeigt.

Die Bildnerei bei den Römern.

Noch weniger als in der Architektur kann von einer selbständigen Entwicklung der römischen Skulptur die Rede sein.

Ursprünglich sind die Römer auch auf diesem Gebiete von den Etruskern beeinflußt worden, von deren Kunsttätigkeit sowohl zahlreiche in Gräbern gefundene



Abb. 142. Herkulanerin. Dresden, Albertinum.

Abb. 143. Marmorstatue des Augustus in Rom.

Vasen und Aschengefäße, als auch Werke in Erzguß Zeugnis ablegen. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Statuen angefüllt, und die Etrusker versorgten lange Zeit die Römer mit derartigen Werken. Auch von Steinskulpturen an Altären und Grabsteinen ist uns manches erhalten.

Um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. wird der etruskische Einfluß von dem griechischen abgelöst. Die seitdem erwachende Kunstliebe der Römer erweckte die schlummernde Plastik der Griechen zu neuem Leben und rief eine neuattische Schule hervor, die in Rom und für Rom tätig war und vorzugsweise sich damit beschäftigte, die älteren berühmten Werke der Glanzzeit nachzu-

bilden. Zur Zeit des Cäsar und Augustus kam diese Richtung zu ihrer glänzendsten Betätigung. Wir verdanken ihr das Schönste und Beste, was die reichen Antikensammlungen enthalten: so die Mediceische Venus, früher in der Villa Medici in Rom, jetzt in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, durch eine



Abb. 144. Reiterstatue des Markus Aurelius. Rom, Kapitolplatz.

gefälschte Inschrift dem Kleomenes zugeschrieben, ferner den Farnesischen Herakles im Museum zu Neapel, ein Werk des Glykon (Herakles hält in der Rechten die Äpfel der Hesperiden und lehnt sich, das Haupt nachdenklich senkend, auf seine Keule), weiter die anmutige, namentlich in der Gewandung fein behandelte Ariadne des Vatikan. Mehr auf den Effekt berechnet ist der Borghesische Fechter. Besonders anziehend ist die Darstellung des alten

Vaters Nil, auf dessen riesigem, behaglich hingestrecktem Leibe sechzehn zwergenhaft kleine Kindergestalten herumklettern, die das alljährliche Ansteigen des Flusses um 16 Ellen verkörpern sollen. Aus der Zeit Hadrians stammt eine mehrfach vorhandene Jünglingsgestalt, die mit gesenktem Haupte und dem Ausdrucke tiefer Schwermut dasteht: es ist Antinous, der Liebling Hadrians, der für diesen auf geheimnisvolle Weise im Nil den Opfertod erlitt. — Ist in allen diesen Werken das Gepräge griechischer Kunst noch unzweideutig zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf heimischer Überlieferung: die Porträtdarstellung. Schon in der althergebrachten Sitte der aus Wachs gefertigten Ahnenbilder (imagines), die jede vornehme Familie in einem besonderen Gemache des Hauses aufstellte, zeigt sich im Gegensatz zu den Griechen die Richtung der Römer auf das Individuelle. Es erscheint darum begreiflich, daß es seit dem Aufblühen der griechischen Plastik in Rom üblich wurde, lebenswahre Bildnisse in Marmor oder Bronze ausführen zu lassen. Man nannte solche Bildnisse ikonische. Gern stellte man aber auch den Kaiser oder die Glieder der kaiserlichen Familie idealisiert mit den Attributen der Götter und unbekleidet dar.



Abb. 145. Büste eines Römers (sog. Cäsar). Berlin.
(Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler".)

Zu den Frauenbildnissen dieser Art gehören die beiden sitzenden Statuen der Agrippina, der Gemahlin des Germanikus, zu Neapel und Rom, die Gestalt der sogenannten Herkulanerin in Dresden (Abb. 142), ferner die Pudicitia im Vatikan.

Eine der schönsten männlichen Statuen ist die 1863 bei Rom gefundene Marmorstatue des Augustus im Vatikan (Abb. 143). Über der Tunika trägt der Kaiser einen reliefgeschmückten Harnisch. Den Mantel (die Toga) hat er über den linken Arm geworfen. An der Bekleidung haben sich Spuren von Bemalung erhalten. Die Linke hält das Zepter, die Rechte ist wie zur Ansprache erhoben. Der auf einem Delphin reitende Amor zur Seite erinnert an die Abstammung des Geschlechtes der Julier von Äneas und Venus. Aus dem 2. Jahrhundert stammt die Reiterstatue des Markus Aurelius (Abb. 144), ein vergoldetes Bronzewerk, gegenwärtig auf dem Kapitolplatze in Rom. Aus der großen Zahl der römischen Porträtbüsten mögen als Beispiele der scharf individuellen Darstellung die Büste eines römischen Bürgers (Julius Cäsar?) — Abb. 145 — und die Bildnisgruppe eines römischen

Ehepaares, Cato und Portia genannt, von einem Grabdenkmale der ersten Kaiserzeit (Abb. 146) erwähnt werden.

Es hängt mit dem realistischen Sinne der Römer zusammen, daß sich ihre Reliefdarstellung entschieden der Schilderung historischer Vorgänge zuwendet. Um eine möglichst große Anzahl von Gestalten auf engem Raume zusammenzudrängen, vertiefte man den Hintergrund und rückte die Gestalten durch Abstufung der Modellierung in verschiedene Pläne. So drang ein malerisches Element in den plastischen Stil ein. Maßvoller zeigt es sich noch in den Reliefs des Titusbogens (vgl. Abb. 39), wo man an den inneren Seitenwänden einerseits den triumphierenden Imperator mit dem Viergespanne, andererseits die in feierlichem



Abb. 146. Doppelbüste eines römischen Ehepaares. Vatikan. (Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler".)

Zuge einhergetragenen Tempelschätze (u. a. den siebenarmigen Leuchter) sieht. Entschiedener noch zeigt sich die römische Weise in den Reliefs, die sich in spiralförmigem Bande an der Trajanssäule (Abb. 147) und in der dieser später nachgebildeten Markussäule emporwinden. Jene schildern die Kriegstaten Trajans gegen die Dacier, diese die Kämpfe des Kaisers Markus Aurelius gegen die Markomannen, Quaden und Sarmaten.

Bedeutender wegen des Inhalts als wegen der künstlerischen Ausführung sind die Sarkophagreliefs, die sich in größerer Menge seit dem Schlusse des 2. Jahrhunderts finden, wo die Sitte des Begrabens allgemeiner wurde. Es sind meist Erzeugnisse des Handwerks, nicht der Kunst. Die Außenwände der Sarkophage sind mit den mannigfaltigsten Szenen der Götter- und Heldensage geschmückt; mit Vorliebe aber hat man solche gewählt, welche eine tiefere Gedankenbeziehung auf Tod, Trennung und Wiedersehen enthalten: den Raub der Proserpina, die Sage von Alkeste oder von Protesilaos, die aus dem Hades wiederkehrten, von Prometheus, dem Menschenbildner, von Amor und Psyche.

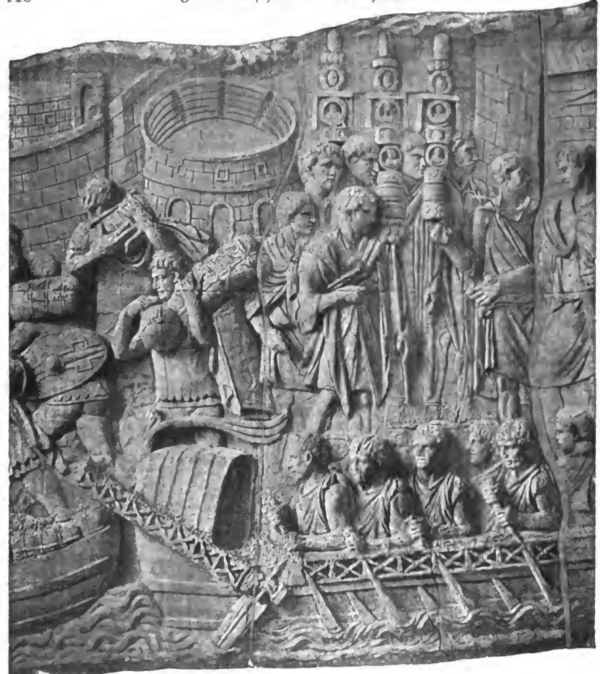


Abb. 147. Einschiffung Trajans in Siscia.
Aus den Reliefs der Trajanssäule in Rom (nach Cichorius).

Von den Kleinkünsten übten die Römer besonders die Steinschneiderei. Der besten Zeit gehören die beiden schönsten und berühmtesten Kameen an, die eine in der kaiserlichen Sammlung zu Wien, die andere im Louvre zu Paris. Die erstere ist 23,5 cm breit und 21 cm hoch und verherrlicht den Augustus, der als Jupiter neben der Roma thront. Die andere ist 26 cm breit und 30 cm hoch und stellt die Apotheose des Germanicus dar.

Altchristliche Bildnerei.

Der Eintritt des Christentums in die römische Welt bezeichnet einen entschiedenen Bruch mit der bisherigen Kunstübung. Zwar das technische Verfahren und die Kunstformen blieben noch lange dieselben, der Inhalt aber mußte bei dem

scharfen Gegensatze zwischen christlicher und heidnischer Gottesanschauung ein völlig anderer werden. Ehe man für die spezifisch christlichen Gedanken den entsprechenden künstlerischen Ausdruck fand, dauerte es geraume Zeit. Freie Statuen finden sich daher selten. Von der Marmorstatue des heil. Hippolytus ist nur die untere Hälfte alt. Die große sitzende Erzstatue des Petrus im Mittelschiffe der Peterskirche in Rom, die man früher dem 5. Jahrhundert zuwies, stammt wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert.

In größerer Fülle haben sich Sarkophagskulpturen namentlich in den Katakomben gefunden, in den Grotten von St. Peter, in Ravenna und anderwärts. Die Wunder Christi, Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall sind die fast immer wiederholten Stoffe dieser Bildwerke. Eins der besten und reinsten ist der Sarkophag des Junius

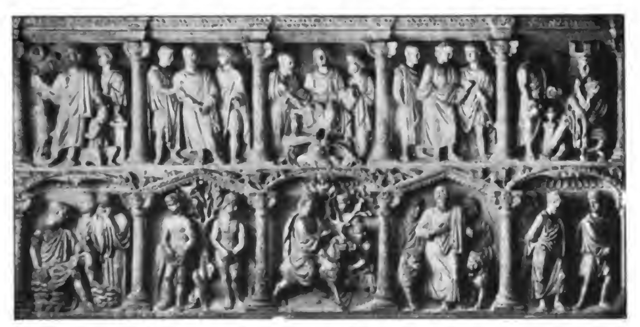


Abb. 148. Sarkophag des Junius Bassus in St. Peter zu Rom.

Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche (Abb. 148). Er enthält in zwei Reihen nicht überall mit Sicherheit bestimmbare Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente. — Weiter lernen wir die altchristliche Bildnerei aus Elfenbeinreliefs kennen. Doppeltäfelchen aus Elfenbein, außen mit Reliefs geschmückt, innen zum Schreiben mit Wachs überzogen, waren schon bei den Römern beliebt gewesen. Besonders pflegten Konsuln und Prätoren solche am Tage ihres Amtsantritts zu verschenken. Diese Diptychen verwendete man in der christlichen Zeit u. a. zu Bücherdeckeln für die heiligen Schriften und schmückte sie mit Szenen aus dem Leben Christi, auch wohl der Heiligen.

Die Elfenbeinschnitzerei wurde auch von den Byzantinern fleißig geübt, wie diese überhaupt in den Fächern des Kunsthandwerks (Goldschmiedekunst, Emailmalerei, Seidenweberei) den übrigen christlichen Völkern überlegen waren und als Muster dienten. Das prachtvollste der uns erhaltenen Werke ist der hölzerne, mit Elfenbeinplatten bekleidete Stuhl des Bischofs Maximianus im Dome zu Ravenna. In diese Platten sind Figuren und ganze Geschichten eingeschnitzt, vorn die Gestalten Johannes des Täufers und die vier Evangelisten, an den Seitenlehnen und der Rückwand Szenen aus der Geschichte Josephs und Christi.

Die mittelalterliche Bildnerei.

1. Im Norden.

Dem Aufblühen der mittelalterlichen Baukunst entspricht nicht eine gleiche Entwicklung der bildenden Kunst. Sowohl das technische Können als auch der Sinn für schöne, gefällige Formen waren dahingeschwunden. Die Kunst stand fast ausschließlich im Dienste der Kirche, die im 11. Jahrhundert von dem ernsten, strengen Geiste, der von Cluny ausging, ihr Gepräge erhielt. Die antiken Gebilde wie Sirenen und Satyrn wurden Sinnbilder der Verführung und des Lasters. Als nachklingende Erinnerungen an das germanische Heidentum erscheinen allerlei phantastische Tiergestalten, die höllische Mächte verkörpern sollen. Überhaupt liebt man es, zu allegorisieren und Tugenden, Laster, Wissenschaften u. a. sinnbildlich darzustellen.

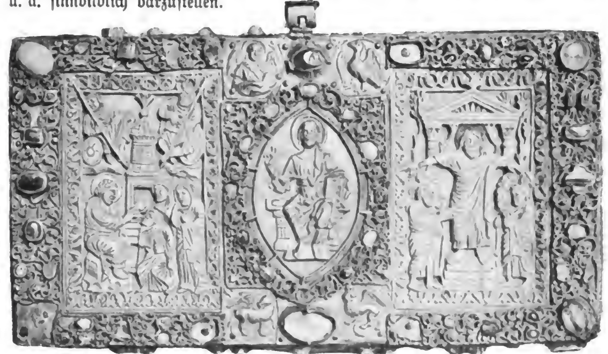


Abb. 149. Deckel vom Reliquienkästchen Heinrichs I. in Quedlinburg.

Vielfach wird in der romanischen Zeit die Elfenbeinschnitzerei geübt. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, auch Jagd- und Trinkhörner aus Elfenbein werden mit biblischen Darstellungen reich ausgestattet. In der Schloßkirche zu Quedlinburg befindet sich ein Reliquienkästchen wohl aus der Zeit Heinrichs I. mit Szenen aus dem Leben Christi; wir sehen u. a. Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, die Marien am Grabe und die Segnung der Apostel (Abb. 149). Aus der Zeit Ottos II. stammt ein Diptychon in der Sammlung des Hotels Cluny zu Paris, auf dem Christus dargestellt ist, wie er Kaiser Otto und seiner Gemahlin segnend die Hände auflegt.

Die Anregung, welche die Kunsttätigkeit durch das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsischen Kaisern erhielt, kam namentlich dem Erzgusse zugute. Auf Veranlassung des kunstliebenden Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023) wurde die gegossene Tür des Doms zu Hildesheim mit sechzehn Reliefdarstellungen geschmückt, deren Kunstwert freilich überaus gering ist. Der eine Türflügel enthält Szenen aus dem Alten Testamente von der

Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, der andere Darstellungen aus dem Leben Christi. Die eherne Bernwardssäule, früher auf dem Platze vor dem Dome, gegenwärtig im Dome selbst aufgerichtet, erinnert an die Trajanssäule in Rom; in spiralförmigen Windungen ziehen sich um dieselbe Szenen aus dem Leben Jesu. Ein mit zahlreichen Reliefs geschmücktes Taufbecken im Dome, das auf den personifizierten Gestalten der vier Paradiesflüsse ruht, ist aus späterer Zeit. Älter ist das große Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich, das von



Abb. 150. Relief vom Taufbecken in St. Barthélemy in Lüttich.

zwölf Tiergestalten getragen wird und mit Reliefs verziert ist, die sich auf die Taufe beziehen (Abb. 150).

Zu den frühesten Bildnereien in Stein gehört das kolossale Relief der Externsteine bei Horn im Fürstentum Lippe, an einer Felswand in einer Breite von 4 und in einer Höhe von 5 m ausgearbeitet. Es stellt die Kreuzabnahme dar. Über dem Kreuze schwebt die Gestalt Gott Vaters; zu beiden Seiten senken Sonne und Mond trauernd das Haupt; unter dem Kreuze breiten Adam und Eva, vom Drachen der Sünde umstrickt, hilfeflehend ihre Arme zum Erlöser aus (Abb. 151).

Der Aufschwung des Kulturlebens, der sich seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Zusammenhange mit den Kreuzzügen in dem Glanze des ritterlichen Lebens und dem Aufblühen der Städte offenbart, läßt sich deutlich an den Fortschritten der Skulptur namentlich in den sächsischen Landen erkennen.

Erwähnenswert ist der von Herzog Heinrich 1166 errichtete eherne Löwe auf dem Domplatze in Braunschweig. Von großer Vollendung sind die Steinskulpturen in Wechselburg (Marktflecken an der Zwickauer Mulde). Die Reliefs



Abb. 151. Relief der Externsteine bei Horn.

der Kanzel zeigen den thronenden Christus zwischen Johannes und Maria, die alttestamentlichen Vorbilder seines Opfertodes (Opferung Isaaks, eherne Schlange) sowie endlich in Kain und Abel das Verhalten der Guten und Bösen. Noch freier sind die etwas jüngeren Bildwerke an dem Altare derselben Kirche; am vollendetsten ist die aus Holz geschnitzte Kreuzigungsgruppe (Abb. 152): der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, die auf den gekrönten Gestalten des

Judentums und Heidentums stehen. Von gleicher Schönheit sind die Skulpturen der goldenen Pforte zu Freiberg (vgl. Abb. 61): im Bogenfelde die Anbetung der hl. drei Könige, an den abgeschrägten Portalwänden je vier typische Gestalten



Abb. 152. Kreuzigungsgruppe vom Altar zu Wechselburg.

des Alten Testaments, im einzelnen nicht ganz sicher zu bestimmen. Bemalung und Vergoldung findet sich übrigens sowohl an den Freiberger wie an den Wechselburger Bildnereien.

Auch in Frankreich macht sich um die angegebene Zeit ein Fortschreiten der Bildnerei bemerkbar. Im wesentlichen ins 13. Jahrhundert gehören die Skulpturen im Innern der Sainte Chapelle zu Paris (Abb. 153) sowie



Abb. 153. Apostelgestalt von Ste. Chapelle zu Paris.

die an den Fassaden der Kathedralen von Paris und Reims und des Domes von Amiens. Namentlich die Darstellung des Jüngsten Gerichts im Hauptportale der Kathedrale von Reims gehört zu den schönsten Leistungen der mittelalterlichen Kunst, und man hat nicht mit Unrecht die Zeit Ludwigs des Heiligen mit ihrem vollendeten Einklange zwischen Baukunst und Bildnerei dem Zeitalter des Perikles verglichen. — Eine wesentliche Förderung erfuhr die Kunst im 14. Jahrhundert von den reichen und prunkliebenden Herzögen von Burgund. Aus der Zahl der niederländischen Künstler, die Philipp der Kühne beschäftigte, ragt besonders Claus (Claux) Sluter hervor. Von ihm stammt der im Hofe der Karthause zu Dijon aufgestellte Mosesbrunnen (Abb. 154), an dessen sechsseitigem Unterbau, der eine Kreuzigungsgruppe trug, sich die prophetischen Gestalten des Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias befinden, ferner eine Madonna zwischen den knienden Gestalten des Herzogs und der Herzogin an dem Portale der Karthäuserkirche, endlich das Grabdenkmal Philipps des Kühnen mit 40 kleinen Alabaster-



Abb. 154. Mosesbrunnen in der Karthause zu Dijon.

figuren — trauernden Hofleuten und Geistlichen. Sluters ungemein lebenswahre Gestalten zeigen schon jenen Realismus, der sich wenig später in den Gemälden der Gebrüder van Eyck kundgab.

In Deutschland bringt der Übergang von der romanischen Bauweise zur Gotik noch einzelne Werke hervor, die an Wechselburg und Freiberg erinnern, so die Statuen vom Südportale des Domes zu Bamberg und vor allem die Gestalten der sogenannten Stifter und Wohltäter des Domes zu Naumburg (Abb. 155), die sich ebensowohl durch den reichen und schönen Fluß der Linien wie durch Lebenswahrheit und Natürlichkeit auszeichnen. Auch einzelne Reiterstatuen kommen vor, wie die König Konrads III. im Dome zu Bamberg und Ottos des Großen auf dem Markte in Magdeburg. Aber der entschiedene Sieg der Gotik ist dem seit dem 12. Jahrhundert hervortretenden Streben nach Natürlichkeit und Lebenswahrheit nicht förderlich. Dem aufstrebenden, zierlichen Charakter der Gotik entsprechend werden auch die Gestalten schlank und zierlich gebildet; mit sanftem Schwunge wird der Körper aus- und einwärts gebogen; der leicht geneigte Kopf ist klein und rund, die Arme sind dünn, ein freundliches Lächeln ist der Ausdruck einer gewissen seelischen Regung. Von den überaus zahlreichen plastischen Werken mögen die Bildwerke von der Fassade des Straßburger Münsters (Abb. 156 und 157), ferner die Statuen Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Pfeilern im Chore des Kölner Domes erwähnt werden. Eine gewisse Weiterentwicklung der Bildnerei in realistischer Richtung läßt sich im 14. Jahrhundert nur in Nürnberg wahrnehmen, wo der sogenannte „Schöne Brunnen" den Höhepunkt der Nürnberger Kunst bezeichnet. Aus dem achteckigen Brunnenbecken erhebt sich eine zierlich durchbrochene gotische Turmpyramide, die unten mit den Gestalten der sieben Kurfürsten und mit Helden der Geschichte, oben mit Moses und Prophetengestalten geschmückt ist. Die jetzt am Brunnen befindlichen Bildwerke sind Nachbildungen; die Überreste der Originale befinden sich teils im Berliner Museum, teils im Germanischen Museum zu Nürnberg.



Abb. 155. Statuen zweier Stifter vom Dom zu Naumburg.

Die zahlreichen **Grabdenkmäler** — entweder **Grabplatten**, die in den Fußboden eingelassen wurden oder auch an den Wänden standen, oder





Abb. 156 und 157. Kirche und Synagoge.
Münster zu Straßburg.

Steinsärge, auf denen die Gestalt des Beigesetzten ruhte — haben im allgemeinen keinen besonderen künstlerischen Wert. Der Verstorbene ist gewöhnlich dargestellt in voller Rüstung, in den Händen die Lanze oder den Helm sowie den Schild, die Füße auf Löwen oder Hunde (Sinnbilder der Treue) gestemmt.

Die kreuzweis übereinander geschlagenen Beine, die sich auf englischen Denkmälern häufig finden, sollen die Kreuzfahrt andeuten, an welcher der Verstorbene teilgenommen. Eherne Grabplatten mit flachen Reliefs finden sich vereinzelt schon in der romanischen Zeit, so die Grabplatte Rudolfs von Schwaben im Dome zu Merseburg. Bronzene Platten, in welche die Gestalt des Verstorbenen mit kräftigen, vertieften Umrissen eingraviert ist, kommen im 14. Jahrhundert in Norddeutschland (Lübeck, Schwerin) vielfach vor. Prächtige Grabdenkmäler in Erzguß finden sich in England, z. B. die Monumente König Heinrichs III. und der Königin Eleonore in der Westminsterkirche zu London.



Abb. 158. Die Anbetung der hl. drei Könige. Von Niccolo Pisano. Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

Endlich ist noch der zahlreichen Bildwerke in Holz zu gedenken, die besonders in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert immer allgemeiner in Aufnahme kommen und vorzüglich zur Ausschmückung der Altäre dienen. Die Altaraufsätze (Altarschreine), nicht selten mit Flügeln (Triptychen), sind ausgefüllt mit Statuen und Reliefs, die ebenso wie die Steinbilder reiche Bemalung und Vergoldung zeigen.

2. In Italien.

Bis zum 12. Jahrhundert steht Italien, sowohl was die Geisteskultur im allgemeinen als die Bildnerei im besonderen anbetrifft, auf einer sehr tiefen Stufe. Byzantinische Kunstweise macht sich in Venedig und in Unteritalien geltend. Im 12. Jahrhundert erwacht ein etwas regeres Kunstleben, aber erst im 13. nimmt die Plastik einen bemerkenswerten Aufschwung. Es ist dies das

Verdienst Niccolo Pisanos, dessen Tätigkeit bis ums Jahr 1280 reicht. Von seinem Lebens- und Bildungsgange wissen wir nichts Näheres; das eine steht fest, daß er zuerst wieder mit freiem Blicke die Schönheit antiker Skulpturen erfaßte und nachzubilden sich bemühte. Sein erstes Meisterwerk ist die **Kanzel des Baptisteriums zu Pisa**. Sie ruht auf sieben, zum Teil von Löwen getragenen korinthischen Marmorsäulen, die durch gotisierende Kleeblattbogen verbunden werden. An den Brüstungswänden stellen fünf Reliefs die Geburt Christi, die Anbetung der Könige (Abbild. 158), die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht dar. Einzelne der Gestalten hat Niccolo antiken Reliefs, namentlich an Sarkophagen, ganz entnommen, andere hat er in Gestalt und Haltung antiken Werken nachgebildet. Sein zweites Meisterwerk, bei dem er von seinem Sohne Giovanni und zwei Gehilfen unterstützt wurde, ist die **Kanzel im Dome zu Siena**. Sie ist in Anlage und Ausführung der Pisaner verwandt. Bewegter, leidenschaftlicher bildete seine Gestalten der eben genannte Giovanni Pisano. Seine Hauptwerke sind die **Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja und im Dome zu Pisa** (die letztere nur noch in Bruchstücken vorhanden). Eine große Zahl von Schülern und Nachfolgern schloß sich seiner Richtung an. — Dem großen Giotto zu Florenz, das schon in dieser Zeit der Hauptsitz künstlerischer Tätigkeit ist, verdankt auch die Plastik eine wesentliche Förderung. Für den von ihm erbauten Glockenturm des Domes (vgl. S. 64) entwarf er selbst den plastischen Schmuck und übernahm wohl zum Teil sogar die Ausführung. Unterstützt wurde er dabei von Andrea Pisano († um 1349), dessen selbständiges Meisterwerk die **Bronzetür des Baptisteriums zu Florenz** ist. Während die bisher erwähnten Reliefs in der Fülle der Gestalten und der Anordnung eines Hinter-



Abb. 159. Die Heimsuchung. Von Andrea Pisano. Baptisterium zu Florenz.

grundes malerischen Grundsätzen folgen, weiß Andrea in einem einfachen Reliefstile mit wenig Figuren den Kern der Handlung klar und lebendig auszusprechen. Von den 28 Feldern der Tür sind 20 mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (Abb. 159), 8 mit den allegorischen Figuren der Kardinaltugenden ausgefüllt. Den Abschluß der florentinischen Skulptur in dieser Periode bezeichnet Andrea di Cione (um 1350), bekannter unter dem Namen Orcagna, der in allen drei Künsten Großes leistete. Er schuf das prachtvolle Tabernakel (Sakramentshaus zur Aufbewahrung der Gefäße für die Hostie) des Hauptaltars zu Or San Michele zu Florenz und schmückte es u. a. mit Reliefs aus dem Leben der Maria sowie mit Einzelfiguren von Propheten, Heiligen und Engeln. Bemerkt sei übrigens noch, daß nicht bloß in Florenz, sondern auch in Neapel, Mailand, Verona und Venedig die Bildnerei namhafte Fortschritte machte.

Die Bildnerei der Renaissancezeit (15. und 16. Jahrhundert).

1. Die Bildnerei Italiens.

Hatte schon in der vorigen Periode die italienische Plastik sich eine selbständigere Stellung neben der Architektur errungen, so mußte sie sich in der



Abb. 160. Joseph und seine Brüder. Relief von L. Ghiberti. Baptisterium zu Florenz

Renaissancezeit noch ungehemmter zu entfalten. Lebenswahrheit ist ihr Ziel, sowohl was das rein Körperliche, als auch was den Ausdruck des Geistigen in der äußeren Erscheinung betrifft. Die Antike wird vorwiegend im dekorativen Beiwerk, zuweilen in der Gewandung nachgeahmt.

Florenz ist nicht nur die Wiege der Renaissance-Architektur, sondern auch der Renaissance-Skulptur. Für dieselbe ist Lorenzo Ghiberti (1381—1455) epochemachend geworden. Als es galt, die nördliche Tür des Baptisteriums mit Reliefs zu schmücken, da ging er aus dem Wettbewerb, für den die Opferung Isaaks als Aufgabe gestellt war, als Sieger hervor. Die Bronzetür, an der er 21 Jahre arbeitete, enthielt 20 Reliefdarstellungen aus dem Neuen Testamente nebst den Figuren der vier Kirchenväter und der Evangelisten. Für die äußeren Nischen von Or San Michele schuf er in derselben Zeit die Figuren Johannes des Täufers, des Matthäus und des Stephanus. Sein Hauptwerk aber, zu dem er 23 Jahre gebrauchte, sind die östlichen Türen des Baptisteriums, die Michelangelo für würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu zieren. Sie enthalten in zehn malerisch behandelten Reliefs mit reichen landschaftlichen und architektonischen Hintergründen und perspektivisch abgestuften Figurengruppen Geschichten aus dem Alten Testamente, u. a. die Schöpfung, die Vertreibung aus dem Paradiese, Noahs Dankopfer, Isaaks Opferung, Esau und Jakob, Joseph und seine Brüder (Abb. 160).


Abb. 161. Anbetende Madonna. Von Luca della Robbia. Florenz.

Ein jüngerer, nicht minder bedeutender Zeitgenosse Ghibertis ist Luca della Robbia aus Florenz (1400—1482). Seiner früheren Zeit gehört der schöne Marmorfries an der Orgelbrüstung im Dome zu Florenz (jetzt im Bargello): tanzende, singende und musizierende Knaben und Mädchen. Auch die Bronzetür zur Sakristei des genannten Domes schmückte er mit Reliefs. Seine vorwiegende Bedeutung aber liegt in seinen Reliefs aus gebranntem Ton. Er erfand die Kunst, den Ton zu bemalen und zu glasieren, bildete die Figuren meist in weißer Farbe auf blauem Grunde und verwandte für das Nebenwerk auch Gelb, Grün und Violett. Mit Vorliebe schuf er in immer neuen Stellungen die Madonna mit dem Kinde, bald von Engeln, bald von Heiligen umgeben (Abb. 161). Überaus häufig finden sich diese nach Lucas Vorgange auch von anderen, z. B. von seinem Neffen Andrea ausgeführten Terrakotten in den Kirchen Toskanas. Sie werden nach dem Erfinder Robbien genannt (Abb. 162).

Der dritte bahnbrechende Florentiner Künstler ist Donato di Betto Bardi, bekannter unter dem Namen Donatello (1386—1466). Sein rasches und kraftvolles Schaffen, seine große Vielseitigkeit, die ihn ebensowohl für Erz- wie für Marmorarbeiten befähigte, die rücksichtslose Energie, mit der er nach Naturwahrheit und individuellem, charakteristischem Ausdruck strebte, ließen ihn einen nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß auf seine Zeitgenossen wie auf die Nachlebenden gewinnen. Von seinen Einzelstatuen sind vor allem zu nennen die Bronzestatue Davids (Bargello), die Marmorstatue des hl. Georg (Or San Michele) (Abb. 163) mit freiem und kühnem Ausdruck, endlich die erste bedeutende Reiterstatue der Renaissance, das Standbild des Feldherrn (Condottiere) Francesco Gattamelata zu Padua. Seine Marmorreliefs tanzender und singender Kinder, die er gleich Luca della Robbia für die Orgelbrüstung des Domes zu Florenz arbeitete, gehören ebenso wie das Sandsteinrelief der Verkündigung (S. Croce) einer früheren Zeit an. In seinen späteren Reliefarbeiten zeigt sich in Übereinstimmung mit der Zeitrichtung die malerische Anordnung mit ihrer Gestaltenfülle. Dahin gehören die Bronzereliefs der beiden Kanzeln in S. Lorenzo mit Szenen aus der Passionsgeschichte, u. a. mit der dramatisch belebten Kreuzabnahme.


Abb. 162. Madonnenrelief von Andrea della Robbia.

Die jüngeren Zeitgenossen, wie Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano, Desiderio da Settignano schlossen sich dem Vorgange Donatellos an, pflegten namentlich auch mit entschiedener Naturtreue die Porträtbüste (Abb. 164). Besonders hervorzuheben ist Verrocchio (Andrea del Verrocchio) aus Florenz, ursprünglich Goldschmied, dann Maler und Bildhauer. Seine bedeutendsten Werke sind die Bronzegruppe Christus und Thomas an Or San Michele in Florenz und die Reiterstatue, die er im Auftrage der Republik Venedig ihrem Söldnerführer Bartolommeo Colleoni errichtete (Abb. 165). Der trotzigen, unbeugsamen Kraft des Feldherrn, wie sie Verrocchio in vollendeter Weise verkörpert hat, entspricht durchaus die mächtige Gestalt des Pferdes. Die toskanischen Künstler waren überhaupt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts so geschätzt, daß man sie überallhin zur Ausführung monumentaler Aufgaben berief. Doch finden sich neben ihnen und zum Teil von ihnen angeregt auch zahlreiche heimische Künstler, z. B. in Venedig, wo eine ganze Familie, die Lombardi, in der Architektur wie in der Plastik die künstlerische Tätigkeit beherrschte (vgl. S. 65), und in der Lombardei, wo die heimischen Bildhauer ein volles Jahrhundert mit



Abb. 163. Der hl. Georg. Von Donatello. Florenz.

dem plastischen Schmucke der Fassade, der Portale und der inneren Räume der Certosa von Pavia (vgl. S. 65) beschäftigt waren. Zu den häufigsten Aufgaben der Plastik gehören die Grabdenkmäler, die man in der Regel an eine Wand anlehnte. Auf einem Sockel erhebt sich zwischen Pilastern der als Paradebett gestaltete Sarkophag, auf dem wie im Schlummer der Verstorbene ruht. Die Pilaster tragen ein zierliches Gebälk, über dem sich im Bogenfelde ein von Engeln gehaltenes Medaillon mit der Madonna und dem Christkinde befindet. Die obengenannten vier Nachfolger Donatellos haben alle auch Grabdenkmäler geschaffen, so Antonio Rossellino das des Kardinals Johann von Portugal (Abb. 166). Zu den schönsten Denkmälern der Art gehört das des Dogen Andrea Vendramin von Alessandro Leopardo zu Venedig († 1522).

Von den Florentiner Meistern des 16. Jahrhunderts möge zuerst Andrea Coutucci, gen. Sansovino (1460 bis 1529), erwähnt werden. Sein vollendetstes Werk ist die Bronzegruppe der Taufe Christi über dem Ostportale des Baptisteriums zu Florenz (Abb. 167). Etwas später schuf er in Rom (S. Maria del Popolo) für zwei Kardinäle die beiden herrlichsten Marmorgrabmäler Italiens und ebenda (S. Agostino) die Gruppe der Maria mit dem Kinde und der hl. Anna.



Abb. 164. Porträtbüste von Desiderio da Settignano.

Von den drei größten Künstlern des 16. Jahrhunderts, **Leonardo da Vinci (1452—1519),**

Raffael (1483--1520) und Michelangelo Buonarroti (1475—1564), hat der erstere die kolossale Reiterstatue des Francesco Sforza zu Mailand nur in einem Tonmodell ausgeführt, das leider zugrunde gegangen ist. Von Raffael rühren nur einige Entwürfe zu plastischen Werken her, dagegen spielt im Leben und Wirken Michelangelos die Skulptur die bedeutendste Rolle.



Abb. 165. Reiterstandbild des Colleoni. Von Verrocchio.

Obwohl er auch als Architekt und mehr noch als Maler Großartiges geschaffen hat, so betrachtete er selbst sich doch eigentlich als Bildhauer und bezeichnete die Bildnerei als die Kunst, in der er sich vorzugsweise heimisch fühlte.

Er war in Caprese bei Florenz geboren, wurde Schüler des Florentiner Malers Domenico Ghirlandajo und lenkte früh die Aufmerksamkeit Lorenzos, des Hauptes der in Florenz herrschenden mediceischen Familie, auf sich. Dieser nahm ihn in sein Haus auf und sorgte für die Ausbildung seines großen plastischen Talentes. Dem Gebiete der Plastik gehören alle Jugendwerke



Abb. 166. Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato. Von Antonio Rossellino.

Michelangelos an. Als die mediceische Familie 1494 die Herrschaft verlor und aus Florenz vertrieben wurde, ging er für kurze Zeit nach Bologna, wo er einige Gestalten an dem von Niccolo Pisano gearbeiteten Marmorsarkophage des hl. Dominicus schuf, dann nach Rom, wo die schöne Pietà (Peterskirche) entstand. (Man versteht unter Pietà die Darstellung der über oder vor dem Leichname Jesu trauernden Maria.) Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitete er (1504) aus einem „verhauenen" Marmorblocke den kolossalen David, der Schleuder und Steine in den Händen hält und Goliath, den wir uns ihm gegenüber zu denken haben, prüfend ins Auge faßt. Bald nachher berief ihn Papst Julius II. wieder nach Rom, um sich von ihm ein mächtiges Grabmal in der Peterskirche errichten zu lassen. Vierzig Statuen sollten dasselbe zieren. Verschiedene Umstände, andere Aufträge (u. a. Malereien in der Sixtinischen Kapelle) ließen die Ausführung immer weiter hinausschieben und den ursprünglichen Plan immer mehr verändern. Erst 40 Jahre nach Beginn der Arbeit kam das Werk zum Abschlusse (1545) und wurde in durchaus verkümmerter Gestalt in S. Pietro in Vincoli aufgestellt. Von den drei Statuen an der unteren Wand (Lea, Rahel, Moses) ist die Kolossalgestalt des Moses (Abb. 168) weltberühmt. Zornig blitzen seine Augen beim Anblick der Abgötterei des Volkes. Im nächsten Moment wird er aufspringen, um die Frevler zu vernichten. Die Hörner auf seinem Haupte (auf anderen Darstellungen des Moses zwei Strahlen) sind wohl als Sinnbild der Stärke aufzufassen. Andere für das Grabmal bestimmte Gestalten sind an verschiedenen Orten zerstreut. Zu ihnen gehören auch die beiden Gefangenen im Louvre. Zwei andere Grabdenkmäler schuf er im Auftrage Leos X. für dessen Bruder Giuliano Medici und dessen Neffen Lorenzo. Sie befinden sich in der gleichfalls von Michelangelo erbauten und mit Bildwerken ausgestatteten Kapelle der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz.



Abb. 167. Taufe Christi. Von Andrea Sansovino. Florenz, Baptisterium.



Abb. 168. Moses. Von Michelangelo.

In Wandnischen erblicken wir die Statuen der beiden Fürsten in sitzender Stellung; beide sind in kriegerischer Rüstung; Giuliano hält den Feldherrnstab, Lorenzo ist nachdenklich in sich versunken, daher „il Pensiero" genannt. Unterhalb der Gestalt des ersteren ruhen auf dem Deckel des Sarkophages die gewaltigen, nicht ganz vollendeten Statuen des Tages und der Nacht, unterhalb des anderen die Gestalten der Morgen- und Abenddämmerung. Michelangelos letzte Schaffensperiode wird von großartigen Werken der Malerei und Architektur ausgefüllt. Daß er auch Dichter war, mag wenigstens erwähnt werden. In Rom ist er 1564 gestorben, in der Kirche S. Croce zu Florenz liegt er begraben.



Abb. 169. Bronzetüre der Sakristei von S. Marco zu Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Michelangelos geniale Willkür, seine Richtung auf das Große und Gewaltige wurde für die Folgezeit maßgebend, nur entsprach dem Wollen nicht immer das Können. Selbständig ist der durch seine Selbstbiographie bekannte Benvenuto Cellini (1500—1572). Von den umfangreichen Werken, die er in Frankreich schuf, wohin er von Franz I. berufen worden war, hat sich (im Louvre) nur das Bronzerelief der sogenannten Nymphe von Fontainebleau erhalten, einer ruhenden jugendlichen Gestalt, die den linken Arm auf eine Wasserurne stützt, während sie den rechten leicht auf den Hals eines Hirsches legt. Seine Hauptwerke sind Arbeiten der Goldschmiedekunst, so das berühmte Salzfaß in der Ambraser Sammlung zu Wien.

Auch in Bologna und Modena wirken unter dem Einflusse der toskanisch-



Abb. 170. Altar im Dom zu Schleswig. Von Hans Brüggemann.

römischen Schule tüchtige Künstler. Der Hauptmeister der oberitalienischen Skulptur ist der Florentiner Jacopo Tatti, nach seinem großen Lehrer Andrea Sansovino gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt (1486—1570). Seine Jugend

verbrachte er in Florenz und Rom. Nach der Einnahme und Plünderung Roms (1527) begab er sich nach Venedig, wo er — auch als Baumeister — eine umfassende Tätigkeit entfaltete und neben Tizian eine herrschende Stellung gewann. Zu seinen besten Arbeiten gehören die beiden Reliefs an der Bronzetür der Sakristei von S. Marco, Christi Grablegung und Auferstehung (Abb. 169), ferner die Kolossalstatuen des Mars und Neptun an der nach ihnen benannten Riesentreppe im Hofe des Dogenpalastes.

2. Die nordische Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts.

Auch im Norden zeigt sich im 15. Jahrhundert überall die Richtung auf naturgetreue, individuelle Darstellung, nur fehlt für die Ausbildung des rechten Formensinnes die Anschauung der Antike. Mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts fängt die neuere italienische Plastik an, sich allgemein fühlbar zu machen und erzeugt in Verbindung mit der frischen Naturbeobachtung der nordischen Kunst manches anziehende Werk. Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts verschwindet allmählich aus der Bildnerei die natürliche Wärme und Naivität. Die schon früher geübte Holzschnitzerei — meist mit reicher Vergoldung und leuchtenden Farben, mit vertieftem, landschaftlichem Hintergrunde in malerischer Weise — bringt auch jetzt eine große Fülle von Altarwerken hervor. Wir nennen nur den großen prachtvollen Altar im Dome zu Schleswig von Hans Brüggemann, vollendet 1521. Es sind Szenen aus der Passion, jedoch ohne Farbenschmuck (Abb. 170). Zu den besten Meistern der Holzbildnerei gehört Veit Stoß aus Nürnberg (gest. 1533), der seit


Abb. 171. Von den Chorstühlen Jörg Syrlins. Münster zu Ulm.

1477 in Krakau tätig war und für den Hochaltar der Frauenkirche eine Krönung der Maria arbeitete. In Nürnberg, wohin er 1496 zurückkehrte, schuf er sein Hauptwerk, den Rosenkranz in der Lorenzkirche, an dem sieben Medaillons die Freuden der Maria (Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, Anbetung der Weisen, Auferstehung, Ausgießung des heiligen Geistes, Krönung der Maria) darstellen, während im Innern desselben sich in lebensgroßen Figuren die Verkündigung befindet. In Ulm war etwa um dieselbe Zeit Jörg Syrlin



Abb. 172. Kreuztragung. Von Adam Kraft. (Nach Photographie von Ferd. Schmidt, Nürnberg.)

(gest. 1491) tätig, dessen Hauptwerk die prachtvollen Chorstühle im Münster seiner Vaterstadt sind (Abb. 171). Unter den zahlreichen Brustbildern von Aposteln, Propheten, Patriarchen und heidnischen Weisen soll sich auch sein eigenes Bild befinden. In Stein führte er den auf dem Markte befindlichen Brunnen, den sogen. „Fischkasten" aus, eine gotische Steinpyramide mit drei Ritterfiguren.

Die Steinskulptur wurde auch sonst eifrig gepflegt. Zu den besten Arbeiten gehören die Kanzeln im Dome zu Freiberg, im Münster zu Straßburg und im Stephansdome zu Wien. Hervorragendes leistete Adam Kraft (gest. 1507), der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Nürnberg tätig war.

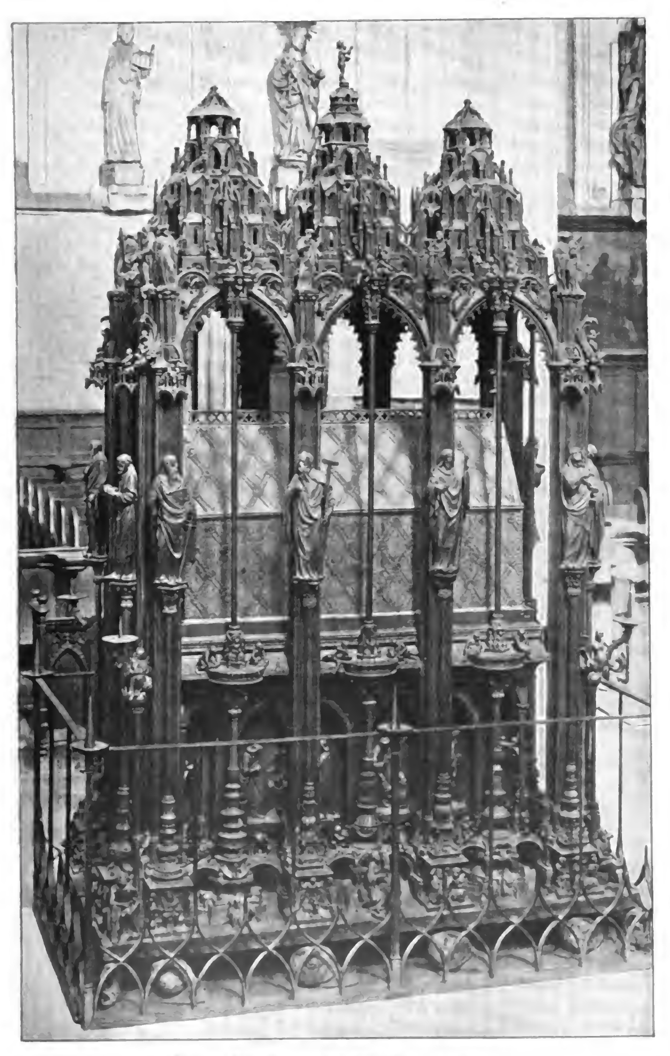


Abb. 173. Sebaldusgrab. Von Peter Vischer. Nürnberg.

Eins seiner frühesten Werke ist das Relief des städtischen Wagemeisters zwischen seinem Knechte und einem Kaufmann an der Stadtwage. Ferner rühren von ihm die sieben Stationen auf dem Wege zum Johanniskirchhofe her, in denen er das siebenmalige Hinfallen Jesu unter der Kreuzeslast in kräftigem Relief darstellt (Abb. 172). Die scharf gebrochenen, knittrigen Falten der Gewänder sind nicht nur ihm eigentümlich, sondern finden sich in allen Werken dieser Zeit. Für das Schreyersche Grabmal am Äußeren von S. Sebald arbeitete er die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung. Sein kunstvollstes Werk ist das steinerne Sakramentsgehäuse der Lorenzkirche. Über dem Unterbau, der von den drei knieenden Figuren des Meisters und seiner zwei Gesellen getragen wird, erhebt sich eine gotische Pyramide, die mit Statuetten und mit Reliefszenen der Leidensgeschichte geschmückt ist und oben in eine umgebogene Spitze ausläuft. In seinem Todesjahre schuf er endlich die aus fünfzehn lebensgroßen Figuren bestehende Gruppe der Grablegung für die Holzschuhersche Kapelle auf dem Johanniskirchhofe. Erst nach seinem Tode wurde das Werk vollendet.

Auch für die Erzarbeiten ist Nürnberg der Hauptort. Hier lebte und wirkte Peter Vischer (gest. 1529), einer der größten Meister deutscher Kunst. Sein frühestes Werk ist das Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dome zu Magdeburg, sein Hauptwerk, das er mit Hilfe seiner fünf Söhne ausführte, das Grabdenkmal des hl. Sebaldus in der gleichnamigen Kirche zu Nürnberg (Abb. 173). Der aus früherer Zeit stammende Sarkophag ruht auf einem Untersatze, dessen Langseiten mit vier Reliefbildern aus dem Leben des Heiligen geschmückt sind, während an der einen Schmalseite der hl. Sebaldus in Pilgertracht, an der anderen der Meister selbst mit Schurzfell und Werkzeug steht. Darüber erhebt sich auf zwölf Schnecken ein Gehäuse, aus acht Pfeilern bestehend, die von drei Baldachinen überwölbt werden. Am Unterbau sieht man Kinderfiguren und mythologisch-allegorische Gestalten; an den Pfeilern befinden sich in mittlerer Höhe die Gestalten der zwölf Apostel, ganz oben die von zwölf Propheten. Auf dem mittleren Baldachin steht das Christuskind mit der Weltkugel. Ein Reliefbild von Vischer, die Krönung der Maria, birgt der Dom zu Erfurt und in einer Wiederholung die Schloßkirche zu Wittenberg. Ebenda befindet sich das Grabdenkmal Kurfürst Friedrichs des Weisen.

Sehr wahrscheinlich ist Peter Vischers Mitwirkung an einem der umfangreichsten und prachtvollsten Monumente der Welt, dem Denkmale Kaiser Maximilians in der Stiftskirche zu Innsbruck. Auf dem mit Reliefs geschmückten Marmorkenotaphium kniet der Kaiser im Gebet; ihn umgeben die vier Kardinaltugenden. Um das Denkmal selbst stehen die ehernen Kolossalstatuen von 28 Vorfahren des kaiserlichen Hauses. Diese letzteren kamen zuerst zur Ausführung und sind zum Teil Werke von Vischers Hand. Das eigentliche Grabdenkmal wurde erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollendet.

Die Bildnerei im 17. und 18. Jahrhundert.

Mit dem 17. Jahrhundert beginnt in Italien wie für die Architektur so auch für die Plastik eine neue Richtung, die fast zwei Jahrhunderte hindurch die allgemein herrschende wird. Die Bildnerei, von der Baukunst völlig losgelöst,

wetteifert mit der Malerei in der möglichsten Naturtreue sowohl hinsichtlich der Muskulatur als auch in der Nachbildung der Gewandung. Die Haltung der plastischen Gestalt soll unter allen Umständen eine lebhafte, ja leidenschaftlich bewegte sein; in Gebärde und Stellung soll die innere Erregung zum effektvollen Ausdruck kommen.

Der tonangebende Künstler ist der auch als Architekt genannte Lorenzo Bernini, dessen Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom malerisch wirksam ist. Am entschiedensten tritt seine Eigenart in Szenen zutage wie der



Abb. 174. Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne zu Paris. Von François Girardon.

Raub der Proserpina (Villa Ludovisi) oder die vor Apollo fliehende Daphne (Villa Borghese, Rom). Dort wirkt der scharfe Gegensatz zwischen dem gewaltigen, muskelstarken Pluto und der weichlich üppigen Gestalt der Proserpina, hier sehen wir, wie die Verwandlung der geängstigten Daphne in einen Lorbeerbaum vor sich geht. Mit staunenswerter Kunst sind die aus ihren Händen hervorsprießenden Zweige und Blätter ausgemeißelt.

Berninis Einfluß wurde nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich der herrschende. Hier treten uns entgegen Pierre Puget aus Marseille (1620 bis 1694), der Schöpfer des „Milon von Kroton" und des „Alexander und Diogenes" im Louvre; François Girardon aus Troyes (1628—1715), bemerkenswert durch sein Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne zu Paris (Abb. 174); Antoine Coysevox aus Lyon (1640—1720), der Lieb-

lingsbildhauer Ludwigs XIV., den er über ein Dutzendmal plastisch darstellte. Ein Schüler des letzteren war Nicolas Coustou (1658—1733), der u. a. einen „Jagenden Hirten" arbeitete (im Louvre). Weiter ist zu nennen Jean-Baptist Pigalle (1714—1785), der sich mit Sorgfalt an der Antike bildete, wie sein „Merkur" beweist. Seine Meisterschöpfung ist das Grabmal des Herzogs Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg. Pigalles Schüler ist Jean Antoine Houdon (1740—1828), der als Bildner überaus lebenswahrer Porträts auch außerhalb Frankreichs allgemein geschätzt wurde (Rousseau, Mirabeau, Voltaire, [Abb. 175], Franklin, Gluck, [Abbild. 303], Katharina II., Statue Washingtons).

Etwas maßvoller hielten sich die Niederländer, die wiederum auf Deutschland nicht unerheblich einwirkten. Einer der selbständigsten und tüchtigsten Plastiker ist hier der bereits früher (S. 78) erwähnte Andreas Schlüter, der Schöpfer der ergreifenden Köpfe sterbender Krieger an den Fensterschlußsteinen des Zeughauses und der gewaltigen bronzenen Reiterstatue des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke in Berlin (Abb. 176).


Abb. 175. Porträt Voltaires von J. A. Houdon.

Durch edle Naturauffassung ragt auch der Österreicher Raphael Donner (1692—1741) hervor, der den Brunnen auf dem Neuen Markte in Wien mit Figuren schmückte, nämlich mit der von vier Kindern umspielten Donau in der Mitte und mit den Gestalten der vier bedeutendsten Nebenflüsse auf dem Brunnenrande.

Die Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Die Plastik wieder zur Natur und zu reinerer, klassischer Auffassung zurückgeführt zu haben, ist das Verdienst Antonio Canovas (1757—1822). Er war zu Passagno im Venetianischen als der Sohn eines Steinmetzen geboren, war selber ursprünglich Steinmetz und wurde von der venetianischen Regierung zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom geschickt. Der Einfluß der Antike zeigt sich zuerst in seinem Theseus als Besieger des Kentauren (Wien). Andere Gestalten aus dem klassischen Sagenkreise sind sein Perseus mit dem Medusenhaupte, Hebe mit dem Nektargefäß (Abb. 177) u. a. Sie zeigen freilich, daß



Abb. 176. Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Von Schlüter. Berlin.

auch bei ihm die Neigung zum Malerischen, Weichen, Theatralischen noch nicht überwunden ist. Von seinen Grabdenkmälern möge das Papst Clemens' XIV. (S. Apostoli in Rom) und das des Dichters Alfieri (S. Croce in Florenz) erwähnt werden. Die Kolossalfigur der trauernden Italia an dem zuletzt genannten Monumente gehört zu seinen edelsten Gestalten. Die berühmte Statue Washingtons (in Washington vor dem Kongreßpalaste) ist leider bei einem Brande zerstört worden.



Abb. 177. Hebe von Canova. Berlin, Museum. (Nach Phot. d. Photogr. Gesellschaft, Berlin.)

Der Einfluß Canovas war ein weitreichender. Von ihm angeregt, vertraten die Rückkehr zur Antike in Frankreich Chaudet aus Paris (1763 bis 1810), in England John Flaxman (1755 bis 1826), in Deutschland Johann Heinrich Dannecker (1758—1841). Der letztere war wie Schiller ein Zögling der Stuttgarter Militärakademie, pilgerte zu seiner weiteren Ausbildung zu Fuß nach Paris und Rom und wurde später Direktor der Stuttgarter Kunstschule. Sein schönstes Werk ist die Ariadne, als Bacchusbraut auf dem Panther reitend (v. Bethmann, Frankfurt). Von seinen Büsten sind besonders erwähnenswert die kolossale Schillerbüste im Museum zu Stuttgart und die Lavaters zu Zürich.

Antoine Denis Chaudet war der von Napoleon bevorzugte Bildhauer Frankreichs. Paris weist eine ganze Reihe seiner Arbeiten auf, deren beste, „Phorbas mit dem jungen Ödipus" und „Amor mit dem Schmetterling", sich im Louvre befinden. Sehr anmutig sind auch seine Statue eines Mädchens, das über die Empfindlichkeit der Sinnpflanze in Erstaunen gerät, und die des jungen Cyparissus. John Flaxman, auch als Zeichner sehr geschätzt, verlieh allen seinen Gestalten das Gepräge des Erhabenen. Sein Stil ist stets edel; seine Kompositionen sind oft von großartiger Auffassung. Er schuf u. a. eine Griechische Komödie, eine Nike (Leeds), sodann zahlreiche Reliefs, das Grabmal Nelsons, die Statuen Joshua Reynolds, Pitts u. a.

Von dem Maler Asmus Carstens beeinflußt, nur reicher als dieser war der Däne Bertel Thorwaldsen. Er wurde 1770 in Kopenhagen geboren und war wie sein Vater ursprünglich Bildschnitzer. Seine hervorragenden Leistungen auf der Kopenhagener Kunstakademie verschafften ihm ein Reisestipendium nach Rom, das seine zweite Heimat wurde. Sein erstes größeres Werk war Jason, der das goldene Vließ über dem Arme trägt und mit edlem Stolze auf das getane Werk zurückschaut. Daran schlossen sich später aus dem antiken Gedankenkreise Merkur, der Argostöter, die drei Grazien,

Psyche, Hebe und viele andere Werke. Thorwaldsens Hauptverdienst aber ist die **Wiedererweckung des einfachen griechischen Reliefstiles.** Seine umfangreichste Reliefkomposition ist die **Einholung des siegreichen Alexander** in das besiegte **Babylon** (Abb. 178), ursprünglich als Schmuck eines Saales im Quirinalpalaste für Napoleon in Gips ausgeführt, dann in Marmor mehrfach wiederholt, so für die Villa Carlotta am Comersee und für das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen. Überaus zahlreich sind seine **kleineren Reliefs.** Am bekanntesten sind Nacht und Tag, die Jahreszeiten, die Alter der Liebe u. a. Der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen führte ihn auch in den **christlichen Gedankenkreis.** Für die Vorhalle der Kirche arbeitete er die Predigt Johannes des Täufers und Christi Einzug, das Innere schmückte er mit den überlebensgroßen **Statuen der Apostel** — ausgeführt sind dieselben mit Ausnahme des **Paulus** von seinen Schülern —, für den Altar schuf er die Gestalt des **verklärten Christus,** der den Mühseligen und Beladenen die Arme liebevoll entgegenstreckt, für den Chor einen **Engel mit dem Taufbecken,** für die neben der Kirche befindliche Kapelle in erhabener Arbeit die Taufe Christi und die Einsetzung des Abendmahls. Thorwaldsen starb 1844 und hat inmitten seiner Schöpfungen



Abb. 178. Teil vom Alexanderzug Thorwaldsens. (Nach Schorn und Amsler.)

in dem Hofraume des Thorwaldsenmuseums zu Kopenhagen seine Ruhestätte gefunden.

Mit dem Sinne für die einfache Schönheit der Antike verband Gottfried Schadow (1764—1850), der Sohn eines unvermögenden Berliner Schneidermeisters, ein entschiedenes Streben nach Naturwahrheit und individueller Charakteristik. Von seinen größeren Werken ist das erste das Grabdenkmal des im Alter von 9 Jahren verstorbenen Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin. Der Knabe ruht schlummernd auf dem mit Reliefs geschmückten Sarkophage, darüber sitzen in einer Nische die drei Parzen. Hieran schloß sich die zierliche Gruppe der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester Friederike, ferner, in Kupfer getrieben, das von einer Viktoria gelenkte Viergespann des Brandenburger Tores. Wichtiger aber sind seine lebensvollen Porträtstatuen: Friedrich der Große für Stettin, Zieten und Leopold von Dessau (Abb. 179) für Berlin. Er bildete dieselben mit scharfer Hervorhebung des Charakteristischen im Kostüm ihrer Zeit. Genannt werden mögen außerdem das Lutherdenkmal für Wittenberg und das Blücherdenkmal für Rostock, wo Blücher im Widerspruch mit Schadows sonstigen Grundsätzen als Herkules in heroischem Kostüm mit der Löwenhaut erscheint.



Abb. 179. Fürst Leopold von Dessau. Von Schadow. Berlin.

Zu den Schülern Schadows gehört Christian Rauch, 1777 zu Arolsen als Sohn eines fürstlich Waldeckschen Kammerdieners geboren. Er lernte in seiner Heimat als Bildhauer, mußte aber des Broterwerbs wegen die Stelle eines Kammerdieners am preußischen Hofe annehmen. In seinen Mußestunden wenigstens durfte er sich künstlerisch beschäftigen. Erst als er in die Dienste der Königin Luise getreten war, wurde seine Stellung eine freiere; er besuchte die Akademie der Künste, ja günstige Umstände führten ihn sogar nach Rom, wo Canova und Thorwaldsen ihn anregten und förderten. Hier erhielt er auch den Auftrag, für das Mausoleum in Charlottenburg das Grabdenkmal der Königin Luise (Abb. 180) in Marmor zu schaffen. Es wurde 1815 vollendet und aufgestellt und gab ihm seinen Platz

unter den ersten Bildhauern seiner Zeit. Weiterhin waren es besonders die Helden der Befreiungskriege, die er durch Statuen verherrlichte: Scharnhorst und Bülow in Marmor, York, Gneisenau und Blücher in Erz. Nicht minder bedeutend sind die Statuen Maximilians I. von Bayern (München), Hermann Franckes (Halle), Dürers (Nürnberg), Kants (Königsberg). Für die Walhalla schuf er sechs Viktorien. Sein umfangreichstes Werk ist das Monument Friedrichs des Großen in Berlin, das den König inmitten seiner Helden und großen Zeitgenossen verewigt. Rauch starb plötzlich 1857 auf einer Reise in Dresden.

Eine große Anzahl von Schülern ist aus Rauchs Schule hervorgegangen. Als ihr gemeinsames Werk sind die acht Marmorgruppen auf der Ber-



Abb. 180. Grabdenkmal der Königin Luise zu Charlottenburg. Von Chr. Rauch.

liner Schloßbrücke anzusehen, die das Leben des Kriegers in antik-mythologischem Gewande schildern. Im einzelnen sind zu nennen Friedrich Drake aus Pyrmont (1805—1882), bekannt durch sein Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten mit den köstlichen Reliefs am Sockel, durch die Statuen Melanchthons (Wittenberg), Schinkels (Berlin) u. s. w.; ferner Hermann Schievelbein aus Berlin (1817—1867), Schöpfer des großen Frieses, Pompejis Untergang darstellend, im griechischen Hofe des Neuen Museums; Gustav Bläser aus Düsseldorf (1813—1874), von dem die Reiterstandbilder Friedrich Wilhelms III. und Friedrich Wilhelms IV. in Köln herrühren; August Kiß aus Schlesien (1802—1865), berühmt als Tierbildner (Amazone auf der Museumstreppe in Berlin, St. Michael und St. Georg als Drachentöter); Albert Wolff aus Neustrelitz (1814—1892), als dessen Hauptwerke zu nennen sind die Reiterstatue Ernst Augusts (Hannover) und Friedrich Wilhelms III. (Lustgarten zu Berlin), die Gruppe des Löwentöters auf der Berliner Museumstreppe als

Gegenstück zur Amazone von Kiß und die Löwengruppe vor dem Gerichtsgebäude in Moabit. Als Tierbildner ragt auch Wilhelm Wolff aus Fehrbellin, ein Schüler Thorwaldsens, hervor (1816—1887), von dem die Löwengruppe (die sterbende Löwin) im Tiergarten zu Berlin herrührt.

Der bedeutendste Schüler Rauchs ist Ernst Rietschel (1804—1861), der Sohn eines armen Beutlers in Pulsnitz bei Dresden. Nur unter großen Entbehrungen wurde es ihm möglich, sich der Kunst zu widmen. Er besuchte erst die Dresdener Akademie, ging dann zu Rauch nach Berlin, hierauf nach Italien und wurde endlich Professor an der Dresdener Akademie. In der Weise seines Meisters schuf er das Friedrich August-Denkmal für Dresden. Das ihm vor allem eigene Streben nach Wahrheit der Erscheinung zeigt die Pietà für die Friedenskirche in Potsdam (Abb. 181): die schmerzensreiche Mutter, versunken in den Anblick des vor ihr auf der Erde ruhenden Leichnams ihres Sohnes; mehr noch sein Lessing in Braunschweig, auf einen griechischen



Abb. 181. Pietà in der Friedenskirche zu Potsdam. Von Rietschel.

Säulenschaft sich stützend, die sprechendste Verkörperung des unerschrockenen Wahrheitskämpfers. Für Weimar schuf er das Doppelmonument Goethes und Schillers, für Dresden das Standbild Karl Maria von Webers (Abb. 310). Sein umfangreichstes Werk ist das Lutherdenkmal für Worms, das nicht nur Luther und seine Mithelfer, sondern auch die Vorreformatoren verherrlichen sollte. Auf hohem Postamente steht Luther; um ihn herum sitzen auf niedrigeren Postamenten an den vorspringenden Ecken Huß, Petrus Waldus, Savonarola, Wiklef; auf der zinnenbekrönten, das Denkmal einschließenden



Abb. 182. Das Hermannsdenkmal auf der Grotenburg. Von Ernst von Bandel.

Mauer haben Friedrich der Weise, Philipp von Hessen, Reuchlin, Melanchthon nebst den allegorischen Figuren von Speier, Augsburg und Magdeburg Platz gefunden. Rietschel sollte die Vollendung des großen Werkes nicht erleben; er modellierte nur Luther und Wiklef, alles übrige ist von seinen Schülern Kietz, Donndorf und Schilling. Kietz, 1826 in Leipzig geboren, hat weiterhin das Uhlanddenkmal für Tübingen, das Franz Schubert-Denkmal für Stuttgart geschaffen; Donndorf, 1835 in Weimar geboren, das Reiterbild Karl Augusts (Weimar), das Denkmal Schumanns auf dem alten Friedhof zu Bonn (Abb. 316), das Standbild Seb. Bachs (Abb. 301) und das Lutherdenkmal in Eisenach und das Corneliusstandbild (Düsseldorf). Johannes Schilling aus Mittweida (geb. 1828) ist der Schöpfer der formvollendeten Gruppen der Tageszeiten für die Brühlsche Terrasse in Dresden, ferner des Rietscheldenkmals ebenda, des Schillerstandbilds für Wien, mehrerer Siegesdenkmäler, darunter des herrlichen Siegesdenkmals auf dem Niederwald. Neben Rietschel hat Julius Hähnel (1811—1891) mit besonderem Erfolge in seiner Vaterstadt Dresden gewirkt. Er hat mit Rietschel dem dortigen Museum seinen plastischen Schmuck gegeben (die Raffaelstatue) und hat u. a. die Denkmäler Beethovens in Bonn, Karls IV. (Prag), Theodor Körners (Dresden), Schwarzenbergs (Wien), Leibnizens (Leipzig) ausgeführt.

In München war der reichbegabte Ludwig Schwanthaler (1802 bis 1848) der Hauptvertreter einer mehr romantischen Richtung. Den meisten der unter König Ludwig entstandenen Gebäude gab er ihren plastischen Schmuck; so führte er z B. die Hermannsschlacht im nördlichen Giebel der Walhalla aus. Für Salzburg schuf er das Mozartdenkmal (Abb. 306). Am bekanntesten ist seine kolossale Bavaria vor der Ruhmeshalle in München. Sein Einfluß wurde namentlich auch nach Wien verpflanzt durch seine Schüler Hans Gasser aus Kärnten (1817—1868) und Anton Fernkorn aus Erfurt (1813—1878), von denen der letztere die energisch bewegten Reiterstandbilder des Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen geschaffen hat. Ein Schüler der Münchener Akademie ist auch Ernst von Bandel (1800—1876), der Schöpfer des Hermannsdenkmals, das — aus Kupfer getrieben — auf der Grotenburg bei Detmold errichtet ist (Abb. 182).

Die letzten Jahrzehnte haben der Plastik durch den Hinweis auf die Renaissance mit ihrer gesteigerten Lebenskraft und ihrer energischen Hervorhebung aller Einzelformen und durch einen über die antike Formenglätte hinausgehenden Naturalismus eine veränderte Richtung gegeben. Ihr hervorragendster Vertreter in Berlin ist Reinhold Begas, 1831 in Berlin geboren, ein Schüler Rauchs. Sein erstes monumentales Werk, das Schillerdenkmal in Berlin, offenbart sein großes Vermögen weniger in der Gestalt Schillers als in den Sockelfiguren, die überaus wahr und sinnenfällig die Lyrik, das Drama, die Geschichte und die Philosophie verkörpern. Durch geistvolle Auffassung und ungeschminkte Lebenswahrheit ragen seine Porträtbüsten hervor: die eines Adolf Menzel, eines Moltke und Bismarck, nicht minder die Kaiser Wilhelms I. und seiner Angehörigen. Seine Gruppen fesseln besonders durch den ausdrucksvollen Gegensatz von Anmut und Kraft: so Merkur und Psyche, der Raub der Sabinerinnen, die Kentaurengruppe. An der Südseite des Königlichen Schlosses in Berlin hat ein Monumentalbrunnen von ihm Aufstellung gefunden; an der

Westseite erhebt sich das **Kaiser Wilhelm-Denkmal** (Abb. 183). Den Hintergrund desselben bildet eine von dem Architekten Halmhuber erbaute Säulenhalle, deren Eckpavillons von zwei Schülern des Meisters, Bernewitz und Götz, mit Viergespannen (Quadrigen) geschmückt sind. Das Denkmal selber erhebt sich auf einem Unterbau, von dem in diagonaler Richtung Postamente vorspringen, auf denen Löwen über erbeuteten Trophäen treue Wacht halten. Der Kaiser selbst sitzt auf mächtigem, ruhig dahinschreitendem Roß und wird durch



Abb. 183. Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. Von R. Begas.

eine nebenherwandelnde Siegesgöttin nach dem Schlosse seiner Väter hingeleitet. Die jüngste der monumentalen Schöpfungen von Begas ist das Standbild **Bismarcks** vor dem Reichstagsgebäude.

Von den hervorragendsten **Berliner** Künstlern neben Begas nennen wir **Robert Cauer** aus Dresden (1831—1893) mit seinen Gestalten aus Märchen und Dichtungen (Dornröschen, Hänsel und Gretel, Hermann und Dorothea, Paul und Virginie) — **Rud. Siemering** aus Königsberg, geb. 1835, gest. 1905, (Friedrich der Große für Marienburg; Luther in Eisleben; das Siegesdenkmal in Leipzig mit den lebensvollen Reitergestalten des Kaisers Friedrich, des Königs Albert von Sachsen, des Fürsten Bismarck und des Grafen Moltke; das Washingtondenkmal in Philadelphia; Kaiser Wilhelm I. in Magdeburg) —

Fritz Schaper aus Alsleben (geb. 1841) mit dem Standbild Bismarcks in Köln, Goethes im Berliner Tiergarten, der sitzenden Gestalt Lessings in Hamburg, dem Standbild Luthers in Erfurt, Blüchers für Caub, der Kaiserin Augusta in Berlin — Erdmann Encke aus Berlin (1843—1896), den Schöpfer des Marmorstandbildes der Königin Luise im Berliner Tiergarten und der Sarkophage Kaiser Wilhelms I. und der Kaiserin Augusta im erweiterten Mausoleum zu Charlottenburg.

In ähnlichem Sinne sind in München Michael Wagmüller, Wilhelm von Rümann, Konrad Knoll und Christoph Roth tätig gewesen. Wagmüller aus Regensburg (1839–81) wurde von König Ludwig II. mit bildnerischen Arbeiten im Schlosse Linderhof beschäftigt und schuf die Statue Liebigs für München. Von Rümann aus Hannover (1850—1906) sind u. a. das Rückertdenkmal in Schweinfurt und die Kaiser Wilhelm-Denkmäler für Heilbronn und Stuttgart. Knoll (1829 in Bergzabern geb., 1899 gest.) lieferte plastische Arbeiten für die Wartburg und schuf die Denkmäler Wolframs (Eschenbach), Heinrichs des Löwen und Ludwigs des Bayern (München), den Fischbrunnen vor dem Münchener Rathause, die Büsten Häußers, Beethovens, Glucks u. a. Roth (1840 in Nürnberg geb., 1907 gest.) schuf für Würzburg das Denkmal des Japanreisenden Siebold und die Giebelgruppe am Justizgebäude, für Nürnberg das Büstendenkmal des Prinzregenten Luitpold von Bayern, dazu Büsten in größerer Zahl; ferner die Familiengruppe „Im Sterben“, einen Handwerker darstellend, der sein in Kissen gebettetes sterbendes Kind auf dem Schoße hält, während die gramerfüllte Mutter neben ihm am Boden kniet und gleich ihm die Züge des Kindes beobachtet. In München wirkt seit 1892 auch Adolf Hildebrand aus Marburg (geb. 1847), der lange in Florenz gelebt und sich einerseits durch das Studium der Antike, andererseits durch treue Naturbeobachtung gebildet hat. Er hat seinen Schöpfungen durch Vereinfachung der Naturformen und Schlichtheit des Ausdrucks ein individuelles Gepräge zu geben gewußt. Von seinen Werken erwähnen wir einen trinkenden Knaben, einen Hirtenknaben, zahlreiche Porträtbüsten und den Wittelsbacher Brunnen in München mit Gestalten, die die zerstörende und die erhaltende Kraft des Wassers darstellen. Von ihm ist Louis Tuaillon, ein Schüler von Begas, beeinflußt, 1862 in Berlin geb. (Amazone [Abb. 184]; Kaiser Friedrich-Denkmal in Bremen).

In Dresden wirkt an der Kunstakademie Robert Diez, 1844 zu Pößneck (Meiningen) geboren, der Schöpfer des Brunnens mit dem Gänsediebe, der beiden Monumentalbrunnen auf dem Albertplatze in Dresden und verschiedener Porträtstatuen Gelehrter für die Straßburger Universität; in Karlsruhe Hermann Volz, von dem das Geibeldenkmal (Lübeck), das Scheffeldenkmal (Karlsruhe), verschiedene Kriegerdenkmäler und das Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. für Essen herrühren. — Von Max Klinger, der nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer ist, wird in der Geschichte der Malerei die Rede sein.

Die Zahl der Denkmäler, die im letzten Jahrzehnt dem Kaiser Wilhelm I. errichtet worden sind, ist überhaupt eine überaus große. Vielfach hat sich die Plastik mit der Architektur zu vollerer Wirkung verbündet. So ist das Breslauer Kaiser Wilhelm-Denkmal das gemeinsame Werk des Bildhauers Christian Behrens und des Architekten Hugo Licht (vgl. S. 76); der Architekt Bruno

Schmitz hat in Verbindung mit Emil Hundrieser (1846 in Königsberg geb.) das prächtige Kyffhäuserdenkmal und das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Deutschen Eck zu Koblenz, in Verbindung mit Zumbusch das Kaisermonument auf dem Wittekindsberge geschaffen. Auch der Umbau des Berliner Zeughauses zu einer Ruhmeshalle (vgl. S. 79) hat — von den Malern abgesehen — den Bildhauern (Begas, Encke, Schaper, Siemering, Tondeur u. a.) reiche Gelegenheit zur Betätigung ihrer Kunst gegeben. In der Herrscherhalle haben die Bronzestatuen der preußischen Herrscher seit dem Großen Kurfürsten Aufstellung gefunden; die Feldherrnhalle ist mit den Bronzebüsten von 32 Heerführern geschmückt. Aus eigenen Mitteln ließ Kaiser Wilhelm II. von Künstlern wie Begas, Böse, Calandrelli, Eberlein, Herter, Uphues u. a. die Siegesallee mit Denkmalsgruppen schmücken, die neben den Herrschern, die jemals in der Mark Brandenburg regiert haben, hervorragende Vertreter ihrer Zeit zur Erscheinung bringen.


Abb. 184. Amazone. Von L. Tuaillon. Berlin.

Von den Wiener Künstlern müssen hervorgehoben werden Kaspar Zumbusch aus Hergebrock (Westfalen), geb. 1830, der Schöpfer des König Maximilian-Denkmals (München), des Beethoven- und des Maria Theresia-Denkmals für Wien, des Kaiser Wilhelm-Monuments auf dem Wittekindsberge an der Porta Westfalica — ferner Karl Kundmann aus Wien (geb. 1838), von dem das Schubert-Denkmal in Wien (Abb. 312), Rudolf von Habsburg für die Ruhmeshalle ebenda, Admiral Tegetthoff für Pola, Anastasius Grün für Laibach gearbeitet sind — Viktor Tilgner aus Preßburg (1844—1896), der hervorragendste Wiener Porträtbildner (Charlotte Wolter, Bürgermeister Petersen-Hamburg), der Schöpfer der Standbilder Mozarts (Wien) und Liszts (Ödenburg) — Rudolf Weyr aus Wien (geb. 1847), ein tüchtiger Vertreter der dekorativen Plastik, von dem auch der kolossale Monumentalbrunnen vor der kaiserlichen Burg in Wien herrührt.

Von den älteren Vertretern der klassischen Richtung in Frankreich ist Chaudet bereits genannt; außerdem mag noch François Bosio (1769—1845) erwähnt werden, der den Klassizismus Canovas nach Frankreich verpflanzte. Eine jüngere Richtung griff ins Volksleben und brachte die Genreskulptur in die Höhe. So verkörperte François Rude (1784—1855) am Arc de l'étoile

den Jubel des ausziehenden republikanischen Heeres und bildete u. a. einen neapolitanischen Fischerknaben mit der Schildkröte (Abb. 185). Francisque Duret (1804—1865) stellt einen neapolitanischen Tarantellatänzer und einen zur Mandoline singenden Winzer dar. Dumont (1801—1884) schuf den Genius der Freiheit auf der Julisäule. Chapu (1833—1891) wählte sich Gegenstände aus dem Gebiete der Mythologie und Allegorie (Statue der Deklamation, der Jugend, des Gedankens u. s. w.). Der Hauptvertreter der romantischen Richtung ist Pierre Jean David (1789—1856), nach seinem Geburtsorte gewöhnlich David d'Angers genannt, dessen Hauptstärke in der Porträtbüste (Goethe, A. v. Humboldt, Dannecker, Tieck, Rauch) und im Relief (Giebelfeld des Pantheons) liegt. Von seinen monumentalen Werken sind hervorzuheben die kolossale Marmorstatue Condés im Schloßhofe zu Versailles, das Standbild Corneilles in Rouen, das Gutenbergdenkmal in Straßburg u. a. Von seinen Schülern nennen wir Carrier-Belleuse (1824—1887) — von ihm der Messias in St. Vincent de Paul: eine sitzende junge Frau hält ein niedliches rundwangiges Knäblein, um es zu zeigen, über sich — und Aimé Millet (1819 bis 1891) — von diesem eine verlassene Ariadne und Apollo mit der Leier (Neue Oper). Ein ausgezeichneter Tierbildner ist Barye (1795—1875). — Auch in der jüngsten Zeit ragt die französische Bildhauerschule dank der französischen Kunstakademie zu Rom, die den meisten französischen Künstlern eine gründliche Ausbildung gewährt, durch tüchtiges Können, feines Stilgefühl und große Vielseitigkeit hervor. Immer entschiedener ist der Naturalismus zur Herrschaft gelangt, der sich seine Stoffe aus der Fülle des modernen Lebens sucht. Bahnbrechend ist dabei Carpeaux (1827—1875) gewesen mit seiner für die Fassade der Neuen Oper gearbeiteten Gruppe des Tanzes. In ähnlicher Richtung bewegen sich die Schüler Rudes: Frémiet (geb. 1824), Caïn (1822 bis 1894) — beide besonders Tierbildner — und Cordier (1827—1905), der mit Vorliebe Neger, Mongolen, Algerier bildet. Ferner Mathurin Moreau (geb. 1822) mit reizenden idealen und allegorischen Gestalten (Blumenfee, Sommer,



Abb. 185. Neapolitanischer Fischerknabe. Von François Rude. Paris, Louvre.

Studiosa); Dubois (1829—1905), allgemein bekannt durch die versilberte Bronzefigur seines florentinischen Sängers, eine seelenvolle Madonna mit dem Kinde und die lebensvollen Gestalten des Glaubens, der Liebe, Weisheit und Tapferkeit an dem Grabmale des Generals Lamoricière in der Kathedrale zu Nantes; Delaplanche (1836—1891), dessen Gestalten — Aurora, heilige Agnes, Liebesbotschaft, mütterliche Erziehung (Abb. 186), Musik, Tanz u. a. — sich durch große Naturwahrheit und Formvollendung auszeichnen; Falguière (geb. 1831, gest. 1900), Bartholdi (geb. 1834), Barrias (geb. 1841) und Mercié (geb. 1845), als dessen bedeutendstes Werk die Bronzegruppe Gloria victis gilt (eine geflügelte Ruhmesgöttin ist im Begriff, mit einem im Kampfe tödlich verwundeten Jüngling emporzuschweben). — Zu den hervorragendsten und entschiedensten Vertretern des Naturalismus gehört Auguste Rodin, 1840 in Paris geb., ein Schüler Baryes und Carrier-Belleuses (der erwachende Adam — der Kuß — der Mensch und sein Gedanke). Abgeklärter erscheint diese Richtung bei Albert Bartholomé, geb. 1848. Ursprünglich Maler, wandte er sich in der Absicht, seiner dahingeschiedenen Gattin ein Grabmonument zu schaffen, zur Bildnerei, und so kam er auch darauf, in dem Monument aux morts die Gewalt des Todes zu versinnbildlichen. Das Denkmal wurde auf Kosten des Staates und der Stadt Paris auf dem Friedhofe Père-Lachaise in Kalkstein ausgeführt.



Abb. 186. Mütterliche Erziehung. Von Delaplanche. Kopenhagen.

Von den belgischen Künstlern muß Constantin Meunier genannt werden (1831—1905), ursprünglich Maler, dann Bildhauer. Er bildete sich an den Meisterwerken der Antike und an der Natur und wählte seine Stoffe fast ausschließlich aus dem Leben der Arbeiter, deren schweren und mühseligen Beruf er in mannigfacher Weise zur Anschauung bringt (Schmiedegeselle, Hafenarbeiter, Säemann, Schnitter, Rückkehr des verlorenen Sohnes [Nationalgalerie in Berlin], die Industrie [Abb. 187], Ausfahrt der Bergleute u. a.). Erst seit Anfang der neunziger Jahre fanden seine Werke die verdiente Anerkennung.

In England regte John Flaxman (s. S. 146) ein genaueres Studium

der Antike an. John Gibson († 1866) war in Rom tätig und lehnte sich an Thorwaldsen an. In ähnlichen Bahnen bewegten sich u. a. Baily (1788—1867), bekannt durch das kolossale Standbild Nelsons auf der korinthischen Säule in



Abb. 187. Die Industrie. Von Constantin Meunier.

Trafalgar-Square, Richard Westmacott (1775—1856), der Schöpfer der trefflichen Bronzestatue Cannings unweit des Parlamentsgebäudes in London, ferner dessen gleichnamiger Sohn (1799—1872), der ebenso wie Foley (1818—1874) zahlreiche Büsten geschaffen hat.

In neuerer Zeit sind die englischen Bildhauer — ähnlich wie die Präraffaeliten auf dem Gebiete der Malerei — durch das Studium der italienischen Skulptur im 15. Jahrhundert zu einem entschiedenen Naturalismus gelangt. So zunächst Marshall, Mac Dowell, Theed u. a. Wesentlich gefördert wurde diese Richtung durch Böhm (von ihm das Carlyle-Denkmal in London), Stevens und den Schotten Stevenson und weiterhin vertreten durch Thornycroft, Onslow Ford († 1901), Alfred Gilbert u. a.

Dritter Abschnitt.

Die Malerei.

Das Material und seine Bearbeitung.

Im Gegensatze zur Bildhauerei, welche die Gestalten in voller Körperlichkeit darzustellen hat, will die Malerei nur den farbigen Schein der Wirklichkeit auf die Fläche werfen. Sie hat dafür im Gebiete des Darstellbaren keine anderen Grenzen, als die, welche dem Blicke selbst gesteckt sind. Nicht bloß die menschliche Gestalt in ihrer Ruhe oder Bewegung, für sich allein oder in Verbindung mit anderen, nicht bloß die gesamte Tierwelt, sondern auch das Pflanzenreich, ja die ganze Natur in allen ihren Erscheinungen fällt in ihren Bereich. Es gibt daher Historien-, Genre-, Porträtmalerei in mannigfaltigen Abstufungen; ferner Tier-, Landschafts-, Architekturmalerei, Blumen- und Fruchtstücke sowie endlich Stilleben, wie man die Darstellung von allerlei Geräten, namentlich auch von Eßbarem, Früchten, totem Wild und Geflügel, die beliebten „Frühstücksbilder" u. dgl. nennt.

Um den Schein einer gewissen Tiefe des in einer Fläche dargestellten Bildes zu erreichen, muß der Maler die Gesetze der Linearperspektive beobachten, nach denen die Gegenstände je nach ihrer Entfernung vom Auge größer oder kleiner erscheinen. Der Maler hat daher die Dinge nach der Tiefe zu verjüngt darzustellen. Körperliches Aussehen oder den Schein der Rundung (Modellierung) erhalten sie durch die Beobachtung der Licht- und Schattenwirkung. Als drittes kommt endlich die Farbe hinzu, welche die Zeichnung erst zum Gemälde erhebt. Man unterscheidet drei Grundfarben: Rot, Gelb und Blau, zu denen die Alten noch Schwarz, Mangel alles Lichts, und Weiß, Fülle des Lichts, zählten. Durch Mischung der Grundfarben entstehen die verschiedenen Misch- und Nebenfarben.

Die farbige Gesamtwirkung eines Gemäldes bezeichnet man als seine Färbung oder sein Kolorit. Die farbige Darstellung der nackten Partien nennt man Karnation. Durch die Art, wie das Licht in den Schatten hineinspielt und das Dunkel mit seinen Reflexen durchleuchtet, so daß durch den Gegensatz Licht wie Schatten gesteigert erscheinen, entsteht das Helldunkel (clairobscur). Die natürliche Farbe der Gegenstände, abgesehen von den durch Licht und Schatten hervorgerufenen Veränderungen, ist die Lokalfarbe.

Je nach der größeren Entfernung vom Auge auch treten die Farben mehr oder weniger deutlich hervor. Die Beobachtung und Darstellung dieser Erscheinung

ist Sache der Luftperspektive. Man unterscheidet danach besonders bei Landschaften oder bei solchen figürlichen Szenen, die in einer landschaftlichen Umgebung vor sich gehen, Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Der Vordergrund hört da auf, wo die Sichtbarkeit der kleinen Einzelheiten ein Ende hat, der Mittelgrund, wo die Wirkungen der Luftperspektive sich geltend machen.

Je nach der technischen Ausführung unterscheidet man Zeichnungen, Tafel- und Wandgemälde.

1) Zeichnungen werden auf Papier und Pergament, seltener auf Elfenbein, endlich auch — als Vorlagen für den Holzschneider (Xylographen) — auf Holz hergestellt. In früheren Zeiten bediente man sich dazu hauptsächlich der Feder, liebte es, farbiges (grünes oder graues) Papier als Unterlage zu benutzen und die Lichter dann mit dem Pinsel in Weiß aufzusetzen. Es gilt dies sowohl von den flüchtig hingeworfenen Skizzen, die den ersten Gedanken einer Komposition enthalten, als auch von den nach dem lebenden Modell ausgeführten Naturstudien. Daneben kamen zeitig der Rotstift und die schwarze Kreide in Gebrauch, von denen ersterer für Andeutung von mehr malerischen Wirkungen vorzüglich geeignet ist. Endlich ist auch der Bleistift wegen seines milden Tones und der Feinheit seiner Strichlagen sehr brauchbar, wenn es gilt, Darstellungen mit besonderer Zartheit auszuführen.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist die Kohle, die man wegen der Leichtigkeit der Strichführung, die sie gestattet, vorzüglich zu großen Kartons verwendet. Solche Kartons, die bisweilen farbig ausgeführt werden, sind für den Maler ungefähr das, was das Tonmodell für den Bildhauer ist: sie enthalten das bis auf die Farbe sorgsam durchgeführte Vorbild für das auszuführende Gemälde. Das Verfahren der großen Maler bei Herstellung bedeutender Werke ist also derart, daß der Gedanke zuerst in einer leicht hingeworfenen Skizze zur Darstellung gelangt. Meister wie Raffael haben so gewissenhaft gearbeitet, daß wir oft von derselben Komposition mehrere Skizzen besitzen, die den Gedanken immer klarer und vollendeter hervortreten lassen. Dann werden für jede Gestalt genauere Naturstudien nach einem lebenden Modell entworfen, während die Gewandung nach besonderen Gewandstudien, die mit Hilfe einer Gliedergruppe ausgeführt werden, später hinzugefügt wird. Dann folgt die Zeichnung des Kartons in der Größe des auszuführenden Bildes und endlich die Übertragung desselben auf die Malfläche. In der Regel dient auch noch eine kleine Farbenskizze dem Maler als Anhalt bei der Ausführung im großen.

Will man vielfarbige Zeichnungen entwerfen, die den Gemälden in der Wirkung nahe kommen, so bedient man sich der farbigen Stifte, deren Striche man mit dem Wischer verreibt. Diese Art trockener Malerei nennt man Pastell.

Wie die Pastellmalerei auf trockenem, so bildet die Aquarellmalerei auf nassem Wege einen Übergang zu der eigentlichen Malerei. Sie verwendet Farben, die, mit Honig oder Gummi verbunden, einfach in Wasser aufgelöst werden. Entweder werden die Zeichnungen damit leicht angetuscht, oder es wird durch wiederholtes Auftragen eine kräftigere Farbenwirkung hervorgebracht. Im Mittelalter verzierte man in dieser Weise ungemein prachtvoll die geschriebenen Bücher (Miniaturmalerei vom lat. minium, Zinnober). Ein besonderer Zweig der Aquarellmalerei ist die Gouachemalerei (Waschmalerei), bei der man sich der Deckfarben bedient, die undurchsichtig sind,

übereinander aufgetragen werden können und die untermalte Farbe nicht durchscheinen lassen.

2) Tafelgemälde werden auf Holz oder Leinwand ausgeführt. Im Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert nahm man ausschließlich Holz, das sorgsam vorbereitet und mit einem Kreidegrunde zur Aufnahme der Farbe überzogen wurde. Wegen des Wurmfraßes, dem das Holz ausgesetzt ist, auch wegen des größeren Maßstabes, dem man den Bildern zu geben wünschte, ging man seit der Zeit Raffaels zur Leinwand über, die ebenfalls mit feiner Kreide grundiert ward und jetzt fast ausnahmslos im Gebrauche ist. Der Maler überträgt von seinem Karton die Zeichnung zunächst mit Kreide, dann mit einer bräunlichen Farbe auf die Leinwand und führt dann in der Regel zuerst in einem bräunlichen Tone die Untermalung aus. Ein kühneres Verfahren ist das alla prima genannte, wo die ganze Wirkung der Farben sogleich im ersten Wurfe hingestellt wird. Das Auftragen leichter Lasurfarben, die im Unterschiede von den Deckfarben den Grund durchscheinen lassen, vollendet die harmonische Erscheinung des Bildes, und ein nach dem Trocknen darüber gebrachter Firnis erhöht seine Kraft und schützt es zugleich.

Im Mittelalter verwendete man Farben, die mit Leimwasser angerieben und mit irgend einem harzigen Stoffe, Gummi, Eiweiß, Honig, vermischt wurden. Nach dem Vorgange der Italiener nannte man sie Temperafarben. Man malte mit feinen Pinseln, überaus sorgfältig und zierlich, wegen der harzigen Beschaffenheit des Bindemittels mehr zeichnend und strichelnd als malend. Für den Hintergrund verwendete man nach dem Vorgange der Byzantiner meist den Goldgrund; doch kamen auch farbige, namentlich blaue Hintergründe vor. Sobald aber das Streben erwachte, die Gestalten nicht für sich allein, sondern in landschaftlich oder architektonisch vertieftem Grunde erscheinen zu lassen, trat an die Stelle des Goldgrundes eine der Wirklichkeit nachgebildete Umgebung.

Mit dieser Richtung traf eine der wichtigsten Umgestaltungen der Technik zusammen: die Ölmalerei. Die Verreibung der Farbstoffe mit Öl kannte und übte man bereits im Mittelalter. Da diese Ölfarben aber schwer trockneten, zog man Temperafarben vor. Da gelang es im Anfange des 15. Jahrhunderts den Brüdern Hubert und Jan van Eyck, die Bereitung der Ölfarben so wesentlich zu verbessern, daß die Ölmalerei im Verlaufe des 15. Jahrhunderts ganz allgemein wurde. Antonello da Messina brachte sie aus Gent nach Italien. Die Ölfarben erst geben der Malerei die Mittel, durch Schmelz und Weichheit, durch tiefe Leuchtkraft und schimmernden Glanz mit der Wirklichkeit zu wetteifern. Die Werke der alten Maler, die ihre Farben selbst bereiteten, sind noch immer von unerreichter Farbenschönheit.

3) Wandgemälde sind uns in großer Anzahl noch aus dem klassischen Altertume, namentlich aus Pompeji und Herkulanum, erhalten. Sie sind entweder al fresco, d. h. auf den nassen Bewurf, oder auf den trockenen Grund (al secco) mit Leimfarben ausgeführt. Auch eine Art von Enkaustik (Einbrennen der mit Wachs verbundenen Farben) kannten die Alten; doch ist dieses Verfahren noch nicht mit vollkommener Sicherheit wieder entdeckt.

Zur Herstellung von Wandgemälden verwendete die christliche Kunst anfänglich meist das Mosaik, d. h. sie setzte die Gemälde aus kleinen, in einen nassen Kittgrund festgedrückten, farbigen Stein- oder Glasstücken zusammen.

Das klassische Altertum hatte sich bereits dieser musivischen Arbeit namentlich zum Schmucke der Fußböden bedient. Obwohl nun die Technik solcher Gemälde schwierig und kostspielig ist, auch die feineren Übergänge der Farbe und Form verloren gehen, war sie doch zur Darstellung des Großartigen und Feierlichen für kirchliche Zwecke vorzüglich geeignet. Im späteren Mittelalter wandte man in der Regel zu den Wandmalereien das Verfahren mit Leimfarben auf trockenem Bewurf (al secco) an. Aber seit dem 14. Jahrhundert kam in Italien die Arbeit auf nassem Grunde (al fresco) auf und wurde im 15. und 16. Jahrhundert zur größten Meisterschaft ausgebildet.

Die Freskomalerei bietet freilich große Schwierigkeiten; denn da alles auf dem noch nassen Bewurf ausgeführt werden muß, so können große Werke nur immer stückweise gemalt werden, wobei dann leicht die Ansatzstellen störend auffallen, zumal die aufgetragene Farbe sich nachher gegen ihren frischen Zustand erheblich verändert, Korrekturen aber nur in bedingtem Grade durch leichte Retouchen al secco möglich sind. Man hat daher etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Stereochromie zur Anwendung gebracht, bei der die Farben auf den trockenen Bewurf aufgetragen, nachher aber mit Wasserglas, einer farblosen, glasartigen Masse, getränkt und dadurch mit der Mauer aufs innigste verbunden und gegen die Einflüsse der Witterung geschützt werden.

Eine ganz besondere Gattung der Malerei ist die Schmelzmalerei (Emaillierung). Die Byzantiner übten sie so, daß sie die Umrisse der Zeichnung mit dünnen Goldstreifen auflöteten, die so entstandenen Zellen (cloisons) mit einer bunten Emailmasse füllten und durch Erhitzen zum Schmelzen brachten (Zellenschmelz, émail cloisonné). Dagegen benutzten die abendländischen Goldschmiede vergoldete Kupferplatten und fügten die Masse in die vertieft geschnittenen Stellen (Grubenschmelz, émail champlevé). Verwandt ist die Porzellanmalerei, zuerst in China und Japan geübt, dann im 18. Jahrhundert nach Europa (Meißen, Sèvres, Berlin u. s. w.) übertragen. Die farbige Glasur wird durch wiederholtes Brennen aufs innigste mit der feinen Porzellanerde verbunden. Endlich die Glasmalerei, im Mittelalter zuerst eine Art musivischer Arbeit, bei der die Zeichnung durch Zusammensetzung verschiedenfarbiger, durch derbe Bleieinfassung verbundener Glasstücke hergestellt wurde. Allmählich vervollkommnete sich die Technik. Man zeichnete und schattierte mit dem Schwarzlot, einer schwarzen Farbe, die sich einbrennen ließ; man verwandte das Überfangglas (Verbindung einer farbigen mit einer farblosen Glasschicht). Schleift man die farbige Schicht (den Überfang) heraus, so entstehen weiße, lichte Stellen. Bis ins 15. und 16. Jahrhundert blühte die Glasmalerei in Frankreich und der Schweiz. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich Mich. Sigm. Frank aus Nürnberg, später in München tätig († 1847), um die Wiederbelebung der Glasmalerei besonders verdient gemacht.

Im weiteren Sinne gehören zur Malerei auch die vervielfältigenden Künste: Kupferstich, Holzschnitt, Steinzeichnung. Ihre Bedeutung ist vornehmlich, Meisterwerke der bildenden Kunst in Nachbildungen jedermann zugänglich zu machen.

1) Der Kupferstich, dessen Erfindung man früher den Italienern (Maso da Finiguerra) zuschrieb, ist um 1450 in Deutschland erfunden, wird gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts und im Beginne des 16. durch Meister wie

Schongauer und Dürer, dann in Italien durch Marcanton (Marc Antonio Raimondi) geübt und um 1600 durch Hendrik Goltzius, der einer deutschen Künstlerfamilie aus dem Rheinlande entstammt, in der Technik vervollkommnet.

Auf eine glatt polierte Kupfertafel wird die Zeichnung durch mehr oder minder vertiefte kreuzweise Linien (Taillen) übertragen. Dieselben werden entweder aus freier Hand vermittelst des Grabstichels herausgeschnitten, oder man bedient sich der Radiernadel in Verbindung mit dem Ätzen. Die Platte wird in diesem Falle mit einer dünnen Schicht von Asphalt überzogen. Ist dann auf diesem Ätzgrund die Zeichnung mit der Nadel leicht eingeritzt, so wird die Platte der ätzenden Wirkung von Schwefel- und Salpetersäure in stark verdünnter Mischung ausgesetzt, so daß durch ihre Einwirkung die Nadelzeichnung vertieft wird. Auf die Stellen, die man vor dem Angriffe der Säuren schützen will, bringt man Deckwachs. Ist die Kupferplatte also vollendet, so folgt die Einschwärzung und dann der Abdruck. Die allerersten Abdrücke eines Kupferstichs sind in der Regel rauh, dann kommt eine Anzahl vorzüglicher Drucke, die man dadurch als solche kenntlich macht, daß die Unterschrift des Stiches noch gänzlich fehlt (Stiche vor der Schrift, avant la lettre). Nur der Stecher hat mitunter seinen Namen vermerkt (Künstlerabdrücke, épreuves d'artiste). Die Stiche nach oder mit der Schrift (après oder avec la lettre) werden dann noch mit dem Titel, dem Namen des Verlegers u. dgl. versehen. Andere Gattungen des Kupferstichs, doch von geringerer künstlerischer Bedeutung, sind die Punktiermanier (statt der Linien werden Punkte gemacht), die Schab- oder Schwarzkunst (die Platte wird rauh gemacht, die lichten Stellen werden mit dem Schabeisen geglättet) und die Aquatintamanier, welche Tusch- oder Sepiazeichnungen täuschend nachahmt.

Stahl- und Zinkstiche erreichen nie den Kupferstich; namentlich erkennt man beim Stahlstiche im Abdrucke stets etwas von der spröden Härte des Materials, dagegen halten die Platten eben dieser Eigenschaft wegen eine weit bedeutendere Anzahl von Abdrücken aus.

2) Der Holzschnitt (Formschnitt) ist ebenfalls eine echt deutsche Kunst. Das Verfahren war früher folgendes. Auf eine mit Weiß grundierte Holzfläche (Buchsbaumholz) zeichnete man mit Bleistift das Bild und arbeitete nun mit verschiedenen Werkzeugen den Grund vertieft heraus, so daß die Zeichnung erhaben hervortrat; dann folgte Einschwärzung und Abdruck. Neuerdings überträgt man das Bild meistens photographisch auf den Holzstock und graviert dann mit dem Stichel. Der Holzschnitt fand zuerst seit dem 14. Jahrhundert zur Herstellung von Heiligenbildern und Spielkarten Verwendung, und zwar in Verbindung mit einer ziemlich rohen und grellen Bemalung. Am schönsten entfaltete er sich im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland, wo Meister wie Dürer und Holbein für ihn arbeiteten. Dann fiel er neben der prunkvoll aufgeblühten Kupferstecherkunst in Ungnade, bis die jüngste Zeit ihn zu ungeahntem Leben erweckt hat.

3) Die Steinzeichnung (Lithographie) ist durch Alois Senefelder in München († 1834) erfunden worden. Dieselbe wird auf den lithographischen Stein (natürlichen Kalkstein aus dem fränkischen Jura) ausgeführt. Nachdem die Fläche des Steines rauh gemacht ist, wird die Zeichnung mit lithographischer Kreide oder chemischer Tusche ausgeführt und ist dann für die Presse

geeignet. Es fehlt der Lithographie die charakteristische Linienführung, statt deren sie vielmehr malerisch durch Töne, Licht- und Schattenmassen wirkt. Fügt man zur einfachen Kreide- und Tuschzeichnung noch die Anwendung farbiger Töne, so entsteht der Farbendruck (Chromolithographie). Doch ist die Arbeit ziemlich kompliziert durch das Erfordernis verschiedener Platten, die in den einzelnen Farbentönen des Originals hergestellt werden müssen und nacheinander die verschiedenen Farben auftragen.

Für die Vervielfältigung der Kunstwerke hat endlich die Photographie nicht nur für sich allein, sondern auch in Verbindung mit anderen Vervielfältigungsarten eine immer wachsende Wichtigkeit gewonnen.

Die Malerei des klassischen Altertums.

1. Die Malerei der Griechen.

Weit später als die Plastik entwickelte sich bei den Griechen die Malerei. Sie war die jüngere, aber darum nicht die unbedeutendere Kunst. Freilich ist



Abb. 188. Krater von Kyrene.

es schwierig, auch nur eine ungefähre Anschauung von den vielgepriesenen Meisterwerken zu gewinnen, da uns keines derselben erhalten ist. Dennoch ist eine große Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, die uns zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einesteils die unzähligen gemalten Vasen (Abb. 188), die zu Tausenden in allen europäischen Museen angetroffen werden, andererseits die reiche Fülle von Wandmalereien, die vorzüglich in Pompeji und anderen Orten aufgedeckt worden sind. Wenn wir bedenken, daß

diese Werke, obwohl sie teils Erzeugnisse handwerklicher Fertigkeit, teils flüchtige dekorative Arbeiten sind, vielfach doch durch eine Fülle künstlerischer Gedanken und große Feinheit der Zeichnung hervorragen, so werden wir die Meisterwerke recht hoch stellen müssen.

Den Inhalt solcher malerischen Darstellungen bildeten zunächst der Göttermythus und die Heroensage, sehr bald aber ging man auch dazu über, die Vorgänge der Geschichte und des wirklichen Lebens nachzubilden. Neuerdings sind in den Gräbern zu Fajum in Ägypten Mumien gefunden worden, an deren Kopfenden sich die Porträts der Verstorbenen befanden. Diese Gemälde sind meist auf Linden- oder Sykomorenholz entweder mit Wachsfarben enkaustisch oder mit Temperafarben gemalt. Sie stellen Griechen dar und gehören wohl meist dem 2. Jahrhundert n. Chr. an.



Abb. 189. Heimkehrende Krieger. Teil einer Grabmalerei aus Pästum.

Schon vor dem peloponnesischen Kriege begegnen wir namhaften Meistern, so zur Zeit des Kimon dem Polygnot, der in Athen mehrere Prachtbauten mit seinen Gemälden zu schmücken hatte. Den größten Ruhm genossen seine in einer Halle zu Delphi ausgeführten Bilder. In figurenreicher Darstellung hatte er die Einnahme Ilions und den Besuch des Odysseus in der Unterwelt geschildert. Es waren kolorierte Umrißzeichnungen, auf farbigem Grunde ohne Schatten und Modellierung, ohne Perspektive, nur in vier Farben ausgeführt, und doch waren sie von mächtigem Ausdruck. In der weiteren Entwicklung der attischen Schule während des 5. Jahrhunderts war es Apollodoros, der eine kräftigere Modellierung der Gestalten durch Beobachtung von Licht und Schatten einführte.

Nach dem peloponnesischen Kriege zieht sich die Malerei eine Zeit lang aus Attika zurück, um in den kleinasiatischen Staaten, namentlich in Ephesus, einen weiteren Fortschritt zu machen. Das Verdienst dieser ionischen Schule beruht hauptsächlich auf einer reicheren Ausbildung der Farben und vollendeterer Modellierung. Gleich der Plastik erhielt auch die Malerei in dieser Zeit mehr

die Richtung auf die Befriedigung profaner und privater Bedürfnisse, und an die Stelle der früheren monumentalen Wandmalereien trat das Tafelbild. Manche Künstleranekdoten geben Zeugnis für das Streben nach täuschender Wirklichkeit, z. B. der bekannte Wettstreit des Zeuxis und Pharrhasios. Zeuxis, aus Heraklea gebürtig, war in seiner späteren Lebenszeit in Ephesus tätig. Zarte Anmut und weibliche Grazie verkörperte er in seiner Helena, Sittsamkeit in seiner Penelope; auch überraschende Situationen gelangen ihm vortrefflich. Im Wetteifer mit ihm entfaltete der Ephesier Pharrhasios seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Berichte des Plinius die Proportionslehre in die Malerei ein und scheint besonders in der Ausprägung des psychologischen Ausdrucks Meister gewesen zu sein. So stellte er in einem Bilde alle die widerstreitenden Eigenschaften des athenischen Volkscharakters dar, verkörperte in zwei Gestalten die Dreistigkeit und Einfältigkeit des Knabenalters und malte den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus.



Abb. 190. Schwarzfigurige Amphora des Amasis.

Die höchste Vollendung erreichte die griechische Malerei durch den großen Apelles, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts lebte. Er scheint, ein antiker Raffael, es verstanden zu haben, in seinen Werken die feinste Formengebung mit zartem Schmelz des Kolorits und edler, seelenvoller Auffassung zu verbinden. Das berühmteste unter seinen Werken war die Aphrodite, die aus den Fluten des Meeres auftaucht und mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres aus dem Haar preßt. Er malte auch Götter- und Heroenbilder sowie mehrere Porträte Alexanders, der von niemand als von Apelles gemalt sein wollte.

Unter seinen Zeitgenossen war Protogenes so ausgezeichnet, daß selbst ein Apelles wie versteinert vor Bewunderung ein von ihm gemaltes Bild des Jalysos (des Gründers der rhodischen Stadt Jalysos), den er als Jäger mit einem keuchenden Hunde zur Seite dargestellt hatte, anschaute. Einige Reste dieser Zeit sind in den Grabkammern von Pästum aufgefunden worden, z. B. die Darstellung eines Jünglings, der seinen verwundeten Gefährten zu Roß aus der Schlacht führt (Abb. 189).

In der Zeit des Alexander drang in die Malerei immer mehr ein Streben nach Naturalismus ein, das sich mit der Vorliebe für Darstellung aus dem niederen Leben, für Genrebilder und Stilleben verband. So malte Piraïkos Barbier- und Schusterbuden. Doch gab es auch Künstler wie Timomachos, der einen Aias und die widerstreitenden Empfindungen einer Medea, die ihre

Kinder töten will, oder einer Iphigenie, die ihren Bruder opfern soll, zu malen verstand. Als Erzeugnis des überhandnehmenden Luxus der Zeit scheint die Mosaikmalerei entstanden zu sein.

Schließlich haben wir noch der gemalten Vasen und Tongefäße zu gedenken, die in überaus großer Zahl auf uns gekommen sind. Allmählich und in stufenmäßigem Fortschritt hat sich die Töpferkunst (Keramik) entwickelt, und es haben Jahrhunderte vergehen müssen, ehe sie Werke hervorbringen konnte, die sowohl in ihrer Gesamtform als in ihren oft freien und schönen Zeichnungen von der Feinheit des griechischen Schönheitssinnes Zeugnis ablegen. Die gewöhnlichsten Gefäße sind das Mischgefäß (Krater, vgl. Abb. 188), die Amphora, ein Traggefäß mit zwei Henkeln, das Schöpfgefäß (Hydria), die Kanne, die Schale u. s. w. Die Verzierungen auf denselben, in einer ausgezeichneten Firnisfarbe ausgeführt, sind ursprünglich Linear-, Pflanzen-, dann auch Tierornamente,



Abb. 191. Freiermord des Odysseus. Rotfiguriges Vasenbild (nach Polygnot?).

endlich auch Darstellungen aus der Götter- und Heldensage und aus dem wirklichen Leben. Die Hauptorte für die Herstellung der Tongefäße waren Korinth und Athen. In der älteren Zeit gab man den Vasen eine gelbliche oder auch (durch stärkeres Brennen) eine rötliche Färbung und trug die Figuren silhouettenförmig in einem glänzenden, schwarzen Firnis auf (Abb. 190). Etwa seit dem Ende des 6. Jahrhunderts bemalte man den Grund der Vase mit schwarzer Firnisfarbe und sparte die Figuren aus, so daß sie in der Farbe des roten Tones hervortraten und auch innerhalb der Umrißlinien feiner durchgebildet werden konnten (Abb. 191).

2. Die Malerei der Etrusker und Römer.

Eine reichliche Anzahl von erhaltenen Gemälden bringt den Beweis für eine gewisse Vorliebe, mit der die Etrusker diese Kunst pflegten. In den unterirdischen Grabkammern sind die Wände in der Regel mit Malereien bedeckt. Meist sind es kolorierte Umrißzeichnungen in lichten, freundlichen Farben, Darstellungen aus dem täglichen Leben: Tänze, Kampfspiele, Jagden und andere Szenen (Abb. 192). Die Anordnung ist einfach im Reliefstil. Dagegen ist die Vasenmalerei der Etrusker von untergeordneter Bedeutung, da die besseren ehe-

mals den Etruskern zugeschriebenen Werke dieser Art sich als griechische Erzeugnisse herausgestellt haben.

Auch die Römer scheinen für die Malerei eine gewisse Befähigung gehabt zu haben. Schon um 300 v. Chr. wird ein Fabius mit dem Zunamen Pictor (der Maler) erwähnt, der den Tempel der Salus schmückte. Außerdem werden noch andere Namen genannt. Ihre Arbeiten sind freilich wohl vorzugsweise dekorativer Natur gewesen. Weiterhin sind es fast ausschließlich Griechen, welche die Malerei in Rom pflegen und bis zur Zeit des Hadrian eine glänzende Nachblüte dieser Kunst hervorbringen.

Die Aufdeckung von Pompeji und Herkulanum, die Untersuchung der Thermen des Titus und mancher unterirdischer Gräber in der Nähe Roms, neuerdings auch die Ausgrabungen auf dem Palatin haben uns von der römischen Wandmalerei reichliche Anschauung gebracht, und das Museum zu Neapel bietet eine Übersicht des Schönsten und Bedeutendsten dar.



Abb. 192. Etruskisches Wandgemälde.

Es sind meist Nachbildungen älterer griechischer Meisterwerke, al fresco gemalt, seltener auf trockenem Grunde mit Leimfarbe. Die Wandflächen haben einen einfachen farbigen Grund, zumeist ein tiefes, warmes Rot, ein sanft gedämpftes Gelb, aber auch wohl Schwarz, Blau, Grün und Weiß. Ein unterer sockelartiger Fußrand wird gewöhnlich in dunklerer Farbe ausgeführt. Bisweilen wird auch am oberen Ende der Wand ein ähnlicher Streifen friesartig abgetrennt. Die dazwischen befindlichen Flächen werden durch aufgemalte architektonische Zierglieder in Felder zerlegt, in deren Mitte einzelne leichtschwebende Gestalten, wie Tänzerinnen und Genien, oder auch ganze Gemälde angebracht sind. Der Inhalt der Bilder ist seltener dem wirklichen Leben entnommen, viel häufiger der Fabelwelt und der Heldensage. Da sehen wir — oft nach berühmten griechischen Vorbildern — die Opferung der Iphigenia (Abb. 193), den Zorn des Achilles, den Abschied desselben von der Briseïs, den Tod des Patroklos, das Wiedersehen des Odysseus und Eumaios u. s. w. Auch im Vatikan zu Rom befinden sich einige bedeutende Überreste, vor allem die Aldobrandinische Hochzeit (so genannt nach ihrem ersten Besitzer, dem Kardinal Aldobrandini), ferner eine Reihe überaus anziehender Landschaften mit Darstellungen aus der Odyssee.

Auch die Mosaikmalerei fand bei den Römern mannigfache Pflege. Am beachtenswertesten ist ein umfangreiches Bild, das den Fußboden im sogen. Hause des Fauns in Pompeji bildete und als Darstellung einer Alexanderschlacht gilt. Alexander hat soeben mit der Lanze den persischen Führer durchbohrt, so daß dieser mit dem ebenfalls verwundeten Streitroß zusammenbricht.



Abb. 193. Opferung der Iphigenia. Pompejanisches Wandgemälde.

Mit Entsetzen schauen dies die asiatischen Krieger und Darius selbst; wild bäumen sich ihre Rosse. Der nächste Augenblick wird sie alle in wilde Flucht treiben.

Die Malerei des Mittelalters.

1. Die altchristliche Malerei.

Wie die Anfänge der Architektur und Plastik, so weisen uns auch die Anfänge der christlichen Malerei in die Katakomben. Hier sind es Wandgemälde, in denen das neue Leben einen künstlerischen Ausdruck findet. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der ausgezeichneteren Räume, der

Kapellen und vornehmsten Grabstätten, wird schon frühzeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Zügen angebracht. Zuerst folgt man dem Vorbilde der antiken Wandmalereien, nur daß an die Stelle heidnischer Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Besonders beliebt ist die Gestalt des guten Hirten, der das wiedergefundene Lamm sorglich auf der Schulter trägt. Daran schließt sich die Nachbildung der Geschichte Jesu, seiner Wunder und seiner Leiden. Mit neutestamentlichen Vorgängen wie der Auferweckung des Lazarus verbinden sich Szenen aus dem Alten Testamente, so



Abb. 194. Wandbild aus den Katakomben. Rom.

Daniel unter den Löwen, Moses, wie er Wasser aus dem Felsen schlägt. Auch als Orpheus mit der Leier wird Christus dargestellt (Abb. 194). Besonders das 3. und 4. Jahrhundert hat derartige Werke hervorgebracht; das 5. begnügte sich nicht mehr mit dieser Symbolik, sondern brachte mit größerer Bestimmtheit Szenen der heiligen Legenden zur Anschauung und bemühte sich, die Grundzüge des Erlöserbildes festzustellen.

Nachdem das Christentum staatliche Anerkennung gefunden hatte, erweiterte sich das Gebiet der Malerei. Sie hatte die zahlreich entstehenden Basiliken künstlerisch auszustatten und entlehnte hiezu von der antiken Kunst das **Mosaik**. Freilich sollte es nicht bloß wie bei den Römern die Fußböden, sondern auch die Wände der Gotteshäuser in würdiger Weise schmücken. Der Darstellungskreis erscheint noch als ein eng begrenzter: er umfaßt Christus mit seinen

Aposteln und Heiligen sowie die Ältesten der Apokalypse, auch die Madonna mit dem Kinde, oft von Engeln umgeben. Dazu kommen einige symbolische Elemente: das Lamm, die Palme, das Kreuz, der Pfau (als Sinnbild der Unsterblichkeit) u. dgl. — Das Hauptwerk aus dem 5. Jahrhundert sind die Mosaiken an der Wand des Triumphbogens in S. Paolo vor Rom, neuerdings nach Resten und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte befindet sich das kolossale Brustbild Christi, darüber die Symbole der Evangelisten (Engel, Adler, Stier und Löwe), zu beiden Seiten in Reihen geordnet die 24 Ältesten der Offenbarung (vgl. Abb. 45).

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts machen sich in Italien die Einwirkungen der byzantinischen Malerei geltend. Diese, in ihren Grund-

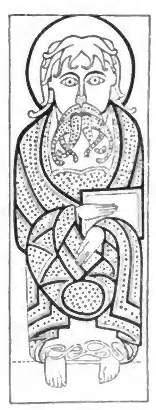


Abb. 196. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche. Konstantinopel.

zügen auf der Antike fußend, hatte doch unter den Einflüssen des Orients und eines höchst ausgebildeten Hofzeremoniells eine starke Umbildung erfahren. Unter Justinians glänzender Regierung hatte diese neue Richtung ihren Höhepunkt erreicht. Italien stand derselben um so mehr offen, als es von Justinian unterworfen und ohnehin an künstlerischem Vermögen fast gänzlich verarmt war.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste Prachtentfaltung. Wie für die Bekleidung der Altäre und Türflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräte die kostbarsten Stoffe: Gold, Silber, Perlen und Edelsteine, zur Anwendung kamen, so wurde auch in den Mosaiken statt des bisher überwiegend blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend. Von diesem Grunde heben sich um so energischer die feierlichen, würdevoll gemessenen Gestalten in ihrer streng symmetrischen Anordnung ab. An Stelle des weißen Festkleides der altchristlichen Kirche tritt ein buntes, reich verziertes Hofkostüm. Dargestellt werden Christus und die Madonna, von Heiligen verehrt, auch biblische Vorgänge. Es finden sich aber nicht selten auch weltliche Zeremonienbilder, in denen der Kaiser mit seinem Gefolge in der vollen Pracht seiner Herrscherwürde auftritt.

Eine Hinneigung zu dieser byzantinischen Auffassung zeigen die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare nuovo in Ravenna. Das bedeutendste und umfassendste Erzeugnis dieser Kunstrichtung sind jedoch die Mosaiken, mit denen vermutlich um 650 die Sophienkirche zu Konstantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der große als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen haben sich unter der Tünche, mit der türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, gut erhalten und sind vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden. An den Zwickeln der Hauptkuppel befinden sich Cherubim mit dreifachem Flügelpaare; an den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der Kuppel Märtyrer, Bischöfe und Propheten, an den Kuppelwölbungen der Emporen u. a. eine Ausgießung des heiligen Geistes, in der Vorhalle endlich, im Bogenfelde des Hauptportales ein thronender Christus, neben ihm in Medaillons die Madonna und der Erzengel Michael, an der einen Seite des Thrones ein in orientalischer Unterwürfigkeit knieender Kaiser, wahrscheinlich nicht Justinian, sondern ein späterer Herrscher (Abb. 195).


Abb. 196.
Irisches Miniaturbild.

Neben diesen großen monumentalen Arbeiten nehmen auch die Miniaturen, die farbigen Illustrationen der Pergamenthandschriften (vgl. S. 160), keinen unwichtigen Platz ein. Auch hier knüpft man unmittelbar an antike Vorbilder an, wie denn die Bilderhandschriften des Virgil und Terenz in der vatikanischen, die des Homer in der Mailänder Bibliothek Nachbildungen antiker Kompositionen zeigen. Ähnlich begann man früh schon die heiligen Schriften, vornehmlich das Alte Testament auszuschmücken. So enthält die 10 m lange Pergamentrolle in der Vaticana zu Rom Darstellungen aus dem Leben des Josua. Ähnlich verziert ist eine Handschrift der ersten acht alttestamentlichen Bücher ebendaselbst, ferner das Manuskript der Genesis in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien.

In der späteren Zeit stellt sich neben die fränkische Miniaturmalerei (Bilderhandschriften aus der Zeit Karls des Großen in den Bibliotheken von Trier und Paris) eine irische, die in phantastischer Weise die menschliche Gestalt in ein Spiel mit kalligraphischen Schnörkeln auflöst (Abb. 196), und eine angelsächsische. Am höchsten stehen die byzantinischen Miniaturen aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Sie zeigen das gleiche technische Verfahren und die gleiche malerische Vollendung der altchristlichen Werke, gehen auch in den Motiven, z. B. in der Personifikation der Flüsse und Berge, entschieden auf die antike Kunst zurück.

2. Die Malerei der romanischen Zeit.

Die italienische Malerei dieser Zeit bleibt zunächst mit ihren großen monumentalen Werken in den Fußtapfen der Byzantiner. Daher wird auch jetzt noch die musivische Malerei (San Marco zu Venedig, Palastkapelle zu

Palermo) und in anspruchsloserer Weise auch die Wandmalerei gepflegt.

Diesseits der Alpen finden wir hauptsächlich die Wandmalerei vertreten, und selbst die unbedeutenderen Gotteshäuser erhalten diesen Schmuck; so die Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn, wo inmitten der Hauptapsis der Erlöser thront, in den Apsiden Kreuzigung und Verklärung, in der Vierung und in den Kreuzarmen Gesichte aus Ezechiel dargestellt sind (Abbild. 197). Erwähnenswert sind ferner die Gewölbemalereien im Dome zu Braunschweig und die Deckengemälde in St. Michael zu Hildesheim, wo in einem Stammbaum Christi oder in einer sogen. Wurzel Jesse die Vorfahren des Herrn bis auf Maria abgebildet werden; über allen thront der Erlöser.

Endlich hat auch die Miniaturmalerei durch den Fleiß kunstfertiger Klosterbrüder eine glänzende Entwicklung erfahren. Miniaturen finden sich nicht nur in Handschriften religiösen Inhalts (z. B. in Evangeliarien), sondern seit dem 12. Jahrhundert auch in weltlichen Dichtungen und zwar hier meist in schlichter Federzeichnung, nur mit schwarzen und roten Strichen ausgeführt und leicht mit Farbe angetuscht. So in der Berliner Bibliothek in den Handschriften des Marienlebens von Wernher von Tegernsee und der Eneit Heinrichs von Veldecke.



Abb. 197. Strafgericht über die Abgötterei (Ezechiel 9). Wandmalerei in der Kirche zu Schwarzrheindorf.

3. Die Malerei der gotischen Zeit.

Während der gotische Stil in den nördlichen Ländern die Plastik begünstigte, wurde die Malerei durch denselben entschieden zurückgedrängt. Da ihr die Architektur die ausgedehnten Flächen entzog, kam im ganzen Norden die Wandmalerei nur ausnahmsweise und selten zur Verwendung. Die Malerei sah sich daher überwiegend auf Tafelbilder und Schöpfungen der Kleinkunst angewiesen, und selbst bei den Altarbildern wurde ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Feld vielfach beschränkt.

In der gotischen Frühzeit finden sich noch einige Wandmalereien, z. B. an den Gewölbefenstern und Wänden der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn eine zusammenhängende, mit dem Weltgericht abschließende Reihe biblischer Szenen, ferner die Bilder im Chore des Domes zu Köln. Mit Mosaikgemälden ließ Karl IV. den Dom zu Prag, ferner die Kirche und die beiden Kapellen der Burg Karlstein ausschmücken.

Was aber der Wandmalerei an künstlerischen Kräften und Mitteln verloren ging, wurde überwiegend der Glasmalerei zugewendet. Hatte man schon die einfachen Fenster romanischer Kirchen mit Glasgemälden ausgestattet, wieviel stärker mußte der Trieb dazu jetzt erwachen, wo in den weiten und hohen gotischen Fenstern sich Raum und Gelegenheit zu umfassenden bildnerischen Darstellungen bot. Das einfachste war, daß man das reichgemusterte, teppichartige Fenster durch einzelne figürliche Darstellungen wie mit einer prächtigen Borte abschloß; aber auch vollständige Szenen aus Bibel und Legende finden sich, jedoch stets mit einer Einfassung, welche die baulichen Formen der Gotik klar hervortreten läßt. Ganz besonders blühte die Glasmalerei im 13. Jahrhundert in den Gegenden Frankreichs, wo der gotische Stil sich entwickelt hatte. Prächtige Gemälde der Art bewahren die Kathedralen von Chartres, Reims, Bourges, Ste. Chapelle zu Paris u. a. In Deutschland stammen die besten Erzeugnisse aus dem 14. Jahrhundert, so z. B. die Fenster des Kölner Doms, des Straßburger Münsters, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Klosterkirche Königsfelden in der Schweiz.

In der Miniaturmalerei ging Frankreich gleichfalls allen übrigen Ländern voran. Die Pariser Meister waren in der Kunst des „Illuminierens" weit berühmt und zeichneten sich namentlich durch eine gediegene Technik aus. Dagegen ragen die deutschen Miniaturen dieser Zeit, die vornehmlich der Illustration weltlicher Dichtungen, besonders des Minnegesanges, gewidmet sind, durch Frische der Empfindung und naive Unmittelbarkeit hervor, wenn auch das Verständnis des körperlichen Organismus noch mangelhaft ist. Erwähnt werden mögen die Miniaturen der Handschrift des Tristan von Gottfried von Straßburg und die zahlreichen Bilder der Manesse-Handschrift in der Bibliothek zu Heidelberg.

In der Tafelmalerei übertrifft Deutschland alle übrigen nordischen Länder, besonders seit der Mitte des 14. Jahrhunderts. Man brauchte solche Tafelbilder entweder als schließende Deckel von Altarschreinen, deren Hauptteil aus einer Holzschnitzerei bestand, oder der Altaraufsatz war selber ein Gemälde, welches durch zwei bewegliche, an der Innen- und Außenseite bemalte Flügel verschließbar war.

Aus besonderen örtlichen Verhältnissen und Einflüssen erklärt sich die Entstehung sogenannter Schulen. So bildete sich unter der Herrschaft des kunstliebenden Kaisers Karl IV. die Prager Schule; wichtiger noch wurde die Nürnberger, deren Blütezeit ebenfalls ins 14. Jahrhundert fällt. Die Hauptwerke derselben sind das Imhofsche Altarbild der Lorenzkirche (Abb. 198), das in der Mitte die Krönung der Maria, auf den Flügeln zwei Apostel und die Stifterfamilie zeigt, und der Tuchersche Hochaltar in der Frauenkirche mit der Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung. Das erstere gilt als Werk Meister Bertholds, der mit der Prager Schule in Verbindung gestanden hat.



Abb. 198. Das Imhofsche Altarbild zu Nürnberg. Germanisches Museum.

Noch später und schöner erblühte die Schule von Köln, deren bedeutendste Werke sich an die Namen Meister Wilhelm und Meister Stephan (Lochner) anknüpfen. Von ersterem ist der sogenannte Clarenalter im Dome zu Köln, ein großer Schrein, der innen holzgeschnitzte Figuren, außen auf den Flügeln auf Goldgrund gemalte Darstellungen aus der Kindheit und der Passion Jesu enthält. Das Hauptwerk Meister Stephans ist das berühmte Dombild, nach 1426 entstanden, ursprünglich in der Rathauskapelle, jetzt in einer Chorkapelle des Kölner Domes aufbewahrt. Die Haupttafel zeigt die Anbetung der Könige (Abb. 199); auf den Flügeln sieht man die Kölner Schutzpatrone, St. Gereon und die heilige Ursula mit ihren Begleiterinnen (Abb. 200), auf den Außenseiten die Verkündigung.

Zu großer Blüte erhebt sich bereits in dieser Periode die mit besonderer Vorliebe gepflegte Kunst der Malerei in Italien. Nicht wie im Norden auf

beschränkte Altartafeln und auf Glasmalerei eingeengt, vermochte sie auf den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern der Kirchen sich freier und kühner zu bewegen und umfassender ihre Gedanken auszusprechen. Bibel und Legende, besonders die des hl. Franziskus von Assisi, des Begründers des Franziskanerordens, boten ihr den Stoff. Hatte doch Franziskus, der mit glühender Begeisterung den Armen das Evangelium bringen und die Herzen erwärmen wollte, mächtig auf seine Zeitgenossen gewirkt. Sein Beispiel gab namentlich der Ver-



Abb. 199. Mitteltafel des Kölner Dombildes von Stephan Lochner.

ehrung der Gottesmutter die nachhaltigste Anregung. Der Hauptsitz der Kunstpflege ist Toskana.

Daß der italienische Geist gegenüber der byzantinischen Starrheit allmählich Leben und Empfindung gewinnt, ist besonders das Verdienst des Begründers der neuen Periode der italienischen Malerei, des Florentiners Giovanni Cimabue, geboren um 1240, der zwar in einem großen Tafelbilde der Madonna (in der Akademie zu Florenz) noch die Strenge und feierliche Würde der Byzantiner zeigt, in einem jüngeren dagegen (in S. Maria Novella) die Madonna in lebensvoller Schönheit, von anmutigen Engelsgestalten umgeben darzustellen weiß. Eine ausgedehnte Reihe von Wandgemälden führte er an den Gewölben und oberen Wandfläche der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (vgl.

S. 63) aus. Dasselbe Streben nach Umbildung und Verklärung der byzantinischen Form offenbart etwa gleichzeitig Duccio di Buoninsegna zu Siena, dessen große, 1311 vollendete Altartafel des dortigen Domes auf der einen Seite die thronende Madonna, auf der anderen in kleinen Figuren Szenen aus der Leidensgeschichte zeigt. — Den völligen Bruch mit der byzantinischen Überlieferung führt der Hauptmeister seiner Zeit, der große Giotto di Bondone (1276—1336), Cimabues Schüler, herbei, der auch als Architekt und Plastiker




Abb. 200. Flügel des Kölner Dombildes. Von Stephan Lochner.
(Nach einer Aufnahme von Joh. Nöhring, Lübeck.)

tätig war, beinahe ganz Italien von Padua bis Neapel durchwanderte und überall durch seine Werke Einfluß gewann. Er ist der erste, der nicht Ruhe, sondern Bewegung darstellt, der Vorgänge malt und erzählen will. In Florenz schuf er in der Kapelle des Bargello (ein Palast, in dem sich jetzt ein Nationalmuseum befindet) die neuerdings wieder aufgedeckten und aufgefrischten Wandgemälde, auf denen er auch den Kopf des ihm befreundeten jugendlichen Dante anbrachte. Ebenda schildert er in der Kirche S. Croce das Leben des hl. Franziskus, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten (Abb. 201). Zu Padua machte er in der Kirche S. Maria dell' Arena auf einer großen Zahl von Wandbildern das Leben der Maria zum Gegenstand der Darstellung, endlich

schmückte er die vier Gewölbekappen des mittleren Gewölbes von S. Francesco zu Assisi mit den großen symbolischen Darstellungen der drei Ordensgelübde Gehorsam, Armut und Keuschheit sowie mit der Glorie des hl. Franziskus.

Unter den zahlreichen Schülern und Nachfolgern Giottos ragt besonders Andrea di Cione, genannt Orcagna (um 1308—1368), hervor, dessen zwei Hauptwerke, die Darstellung des Jüngsten Gerichts und des Paradieses, die Wände der Kirche S. Maria Novella zu Florenz schmücken. Als Werk Orcagnas hat lange Zeit der berühmte „Triumph des Todes" im Campo



Abb. 201. Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Wandgemälde von Giotto in S. Croce zu Florenz.

Santo zu Pisa gegolten, ein allegorisches Gemälde, das zeigt, wie der Tod plötzlich und unerbittlich aller Schönheit und Anmut, aller Ehre und Macht, aller Lebenskraft und Lebenslust ein Ende mit Schrecken macht, während der in gottgeweihter Stille lebende Einsiedler ihm mit Ruhe entgegensieht.

Auch in anderen italienischen Städten sind in der Zeit von 1350—1450 zahlreiche tüchtige Künstler tätig, teils von Giotto beeinflußt, teils in mehr selbständiger Weise, so z. B. in Siena Simone di Martino, in Padua Jacopo d'Avanzo und Altichiero da Zevio (Aldighiero).

Die Malerei der neueren Zeit.

1. Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts (Quattrocento).

Das fortlaufende Bedürfnis nach Ausführung großer Fresken gewährte in dieser Periode der italienischen Malerei einen entschiedenen Vorzug vor der

nordischen, die sich mehr auf die Tafelmalerei beschränkt sah. Ein freier, monumentaler Stil, der das Wesentliche der scharf erfaßten Handlung darzustellen sich begnügte, bewahrte sie vor dem Untergehen ins Einzelne, Zufällige und Kleinliche. Weniger als die Plastik von der Nachahmung antiker Kunst berührt, strebt sie in sorgfältiger Nachbildung des menschlichen Körpers, in Beobachtung der perspektivischen Gesetze, in der Farbenwirkung vor allem nach lebenswahrer Darstellung der Natur.

Namentlich in Florenz finden sich alle Vorbedingungen für die Weiterentwicklung der Malerei zusammen. Vornehme Geschlechter — voran die Medici — begünstigen Künstler und Gelehrte, die Hand in Hand miteinander gehen. Ihre Stoffe entnehmen die Meister auch jetzt vorzugsweise der Bibel und Legende. Naturwahre Wiedergabe des wirklichen Lebens ist ihnen die Hauptsache. Deshalb



Abb. 202. Die Entrichtung des Zinsgroschens. Von Masaccio. Florenz, S. Maria del Carmine.

stellen sie die heiligen Gestalten in eine reiche landschaftliche Umgebung, gefallen sich in prächtig geschmückten, architektonischen Hintergründen und machen ihre Zeitgenossen im vollen Kostüm ihrer Tage zu teilnehmenden Zeugen der heiligen Vorgänge.

Ganz allgemein führt man den Beginn der neueren Malerkunst auf die Fresken zurück, mit denen Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni) die Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (S. Maria del Carmine) zu Florenz ausschmückte. Masaccio, Masolinos Schüler, erreichte zwar nur ein Alter von 27 Jahren (1401—1428), schuf aber trotzdem Werke, die epochemachend und selbst für Leonardo, Michelangelo und Raffael maßgebend wurden: Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, von Raffael in seine biblischen Darstellungen mit aufgenommen; ferner Petrus taufend, Kranke heilend und im Gefängnis; die Entrichtung des Zinsgroschens nach Matth. 17, 24 ff. (Abb. 202). Vollendet sind die Fresken nach des Meisters frühem Tode von Filippino Lippi († 1504). Während gleichzeitig mit Masaccio einzelne Maler wie Paolo Uccello, der erste Schlachtenmaler der neueren Zeit, ihre Hauptaufgabe darin sahen, die Natur möglichst getreu nachzubilden, verharrte ein klösterlich ab-

geschlossen lebender Meister hinsichtlich der Form bei der hergebrachten Weise, wußte aber in seinen Gestalten Lebenswahrheit und Innigkeit der Empfindung in anziehendster Weise zum Ausdruck zu bringen. Fra Giovanni Angelico (1387—1455), von seinem Geburtsort in der Nähe von Florenz Fiesole genannt, trat mit seinem Bruder in das Dominikanerkloster zu Fiesole und siedelte dann nach Florenz in das Kloster San Marco über. Seine Kunst, die er niemals ausübte, ohne vorher gebetet zu haben, sollte ausschließlich der Ver-



Abb. 203. Verrat des Judas. Von Fra Giovanni Angelico. Florenz, S. Marco.

herrlichung Christi dienen. Zellen, Kreuzgang und Kapitelsaal seines Klosters in Florenz schmückte er mit zahlreichen Wandgemälden (Abb. 203). Über dem Eingange zur Klosterherberge malte er Christus als Pilger, von zwei Klosterbrüdern begrüßt, im Kapitelsaale Christus am Kreuz, wie er von Maria, seinen Jüngern und zahlreichen Heiligen betrauert wird. Sein erhabenstes Werk ist Christus als Weltenrichter im Dome zu Orvieto. In Rom verbrachte er seine letzten Lebensjahre und malte in einer Kapelle des Vatikan Szenen aus dem Leben des Stephanus und Laurentius. Zahlreiche Tafelbilder von ihm befinden sich in der Akademie zu Florenz.

Masaccios Schüler und Nachfolger Fra Filippo Lippi (der Vater Filippinos) war ursprünglich Karmelitermönch, wußte sich aber der klösterlichen

Fesseln zu entledigen († 1469). In seinen Wandgemälden im Dome zu Prato (unweit Florenz) behandelte er die Geschichte Johannes des Täufers und des Stephanus. Die anmutigen Frauen und Mädchen, die sich auf seinen figurenreichen Fresken finden, sind Gestalten, die er dem wirklichen Leben nachgebildet hat. Bezeichnender noch für ihn sind seine Tafelbilder, namentlich seine individuell gehaltenen Madonnen, die er in der geschmackvollen Tracht seiner Zeit vorführt (Abb. 204).



Abb. 204. Anbetende Madonna. Von Fra Filippo Lippi. Florenz, Uffizien.

Fra Filippos Schüler Sandro Botticelli (1446—1510) war ein vielseitiger Künstler. Er war mehrere Jahre Gast im Hause Lorenzos von Medici und spiegelt in seinen Bildern das festlich-heitere Leben in den vornehmen Florentiner Kreisen. So führt uns der Frühling (Primavera) — Abb. 205 — in einen Orangen- und Myrtenhain. In weißem Gewande, mit rotem, goldgesticktem Mantel naht Venus. Über ihr schwebt Amor und ist eben im Begriff, seinen Pfeil auf die drei Grazien zu richten, die in durchsichtige Schleier gehüllt einen Reigen tanzen. Links verscheucht Merkur mit seinem Stabe das leichte Gewölk, rechts naht die reich mit Blumen geschmückte Primavera; ihr zur Seite sucht Flora sich der Umarmung des geflügelten Zephyr durch die Flucht zu entziehen. Auch sonst stellt Botticelli Stoffe aus der antiken Mythe dar, z. B. die Geburt der Venus, die in einer Muschel über das Meer hinschwebt. Er illustrierte auch Dante. Zur streng kirchlichen Kunst, wie sie sich namentlich in seinen Madonnenbildern offenbart, führt ihn der Einfluß Savonarolas zurück, dessen tragisches Geschick er schmerzlich empfunden hat. Sein einziger Schüler von Bedeutung ist der oben erwähnte Filippino Lippi.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schildert der Florentiner Benozzo Gozzoli (1420 bis gegen 1500) im Campo Santo zu Pisa die



Abb. 205. Der Frühling. Von Sandro Botticelli. Florenz, Akademie.

alttestamentliche Geschichte von Noah bis Joseph im Gewande seiner Zeit. Noahs Geschichte gibt den Anlaß zur Darstellung des fröhlichen Treibens bei der Weinlese; die Vermählung Jakobs und Rahels erinnert an eine lustige Florentiner Hochzeit. In der Mediceerkapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz malt er in derselben Art den Zug der hl. drei Könige nach Bethlehem (Abb. 206). — Ungleich bedeutender ist Domenico Ghirlandajo (1449—1494), der als geistiger Erbe des Masaccio die Vorzüge seiner Schule in sich zu vereinigen wußte. Das Florentiner Leben der damaligen Tage, namentlich das Leben der vornehmen Gesellschaft, spiegelt sich klar und anschaulich in seinen Bildern. Seine bedeutendsten



Abb. 206. Anbetung der drei Könige. Von Benozzo Gozzoli.
Florenz, Cappella Medici des Palazzo Riccardi.

Fresken befinden sich in Florenz; in S. Trinità schildert er das Leben des hl. Franziskus, in S. Maria Novella das Leben Johannes des Täufers und der hl. Jungfrau (Abb. 207).

Nicht bloß in Toskana, sondern auch in Umbrien und in Oberitalien fand die Kunst eine eifrige Pflege. Von den umbrischen Künstlern muß vor allen Piero della Francesca erwähnt werden (1320—1492), der ein Lehrbuch über Anatomie und Perspektive schrieb und mit seinen Bildern die Lösung des Problems, die Raumtiefe und die mannigfach wechselnden Lichtreflexe darzustellen, wesentlich förderte. Sein bedeutendster Schüler ist Luca Signorelli aus Cortona (1441—1523), der weitere Anregungen in Florenz erhielt. In der Darstellung des nackten Körpers und in der Wiedergabe leidenschaftlicher Bewegung ist er allen Zeitgenossen überlegen gewesen. Den Höhepunkt seiner

eigentümlichen Begabung bezeichnen die Fresken, mit denen er die von Fra Angelico begonnene Ausmalung der Madonnenkapelle im Dome zu Orvieto vollendete: die letzten Dinge, nämlich Predigt und Sturz des Antichrists, die Auferstehung der Toten, die Strafe der Verdammten und der Einzug der Seligen ins Paradies (Abb. 208).

Was die umbrische Kunst in den stillen Waldtälern des oberen Tiber besonders kennzeichnet, ist eine Richtung, der es gegenüber dem sonst herrschenden Realismus mehr auf die Darstellung beschaulicher Ruhe und schwärmerisch weicher Empfindung als auf das frische Erfassen des äußeren Lebens ankam. Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Raffaels Lehrer Pietro Vanucci, gewöhnlich Pietro Perugino genannt (1446—1524). Sein Lehrmeister war Piero della Francesca gewesen. In der Farbentechnik war er dann auch in Florenz von Andrea Verrocchio, Leonardos Lehrmeister, beeinflußt worden, wie er hier überhaupt wiederholt verweilte und mit Florentiner Künstlern wetteiferte. In Perugia schmückte er die Wände und Decken des Collegio del Cambio (Gerichtshalle der Wechsler) mit Fresken, in denen er die weltlichen Tugenden durch antike Helden versinnbildlichte. Als fruchtbarer Tafelmaler hat er mit Vorliebe Szenen aus dem Leben der Maria gemalt, so ihre Vermählung, ihre Himmelfahrt, wie sie, von Heiligen umgeben, auf dem Throne sitzt, wie sie das vor ihr sitzende Christkind anbetet (Abb. 209).

Unter den Schulen Oberitaliens steht die von Padua mit ihrem Hauptvertreter Andrea Mantegna (1431—1506) obenan. Von Donatello (S. 131) beeinflußt, strebt auch er vor allem nach Wahrheit und treuer Wieder-



Abb. 207. Zacharias schreibt den Namen des Johannes. Von Domenico Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.



Abb. 208. Gruppe der Seligen aus dem Jüngsten Gericht. Von Luca Signorelli. Orvieto, Dom.

gabe der Wirklichkeit. Seine früheste Tätigkeit bezeichnen die Fresken der Eremitenkirche mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Jakobus und Christophorus. Später folgte er einem Rufe des Herzogs Lodovico Gonzaga nach Mantua und schmückte den herzoglichen Palast mit Wand- und Deckengemälden aus dem Familienleben Lodovicos und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg. Als einer der ersten behandelte Mantegna antike Gegenstände, so den Triumphzug Cäsars (Abbild. 210), neun mit Leimfarben auf Papier gemalte und dann auf Leinwand gezogene Bilder, zur Dekoration eines Theaters bestimmt (gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt bei London). Unter seinen Altarbildern nimmt die thronende Madonna in S. Zeno zu Verona die erste Stelle ein.

Die Schulen Oberitaliens werden besonders durch zweierlei Umstände für die Entwicklung der italienischen Kunst von Bedeutung, einmal durch die Pflege des Kupferstichs, der u. a. auch von Mantegna gehandhabt wurde, sodann durch den großen Einfluß, den hier die von den Eycks in Flandern ausgebildete, von Antonello da Messina nach Venedig gebrachte Ölmalerei ausübte. Der Meister, der hier die neue Technik zuerst aufnahm und in einem fast neunzigjährigen Leben mit seltener Kraft zur Geltung brachte, ist Giovanni Bellini (um 1428—1516). Seine Bilder, meistens die thronende Madonna mit Heiligen (Abb. 211), eine sogenannte „Santa Conversazione“ (heilige Unterhaltung), ferner die Einzelgestalt des Erlösers, der tote Christus, von zwei trauernden

Engeln gehalten, und andere zeigen das leuchtende Kolorit, das fortan der venetianischen Schule eigentümlich geworden ist.

Neben Giovanni war in ähnlicher Richtung sein Bruder Gentile († 1507) tätig; von ihm beeinflußt ist u. a. Vittore Carpaccio († um 1522), der „Erzähler" der älteren Schule (Legende der hl. Ursula).

2. Die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts (Cinquecento).

Auf dem vom 15. Jahrhundert in vielseitiger Weise vorbereiteten Boden erblühte in einzigartiger Vollendung die Malerei des 16. Jahrhunderts. Einzigartig ist sie auch deshalb, weil sie nicht bloß von einigen wenigen großen Meistern, sondern von einer ganzen Fülle solcher vertreten wird, aus denen wieder als die alles überragenden Häupter Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael und Correggio hervortreten.



Abb. 209. Anbetende Madonna. Von Pietro Perugino. Florenz, Galerie Pitti.

a. Leonardo da Vinci und seine Schule.

Leonardo da Vinci wurde 1452 auf dem Schlosse Vinci in der Nähe von Florenz geboren. Er war eine jener seltenen Erscheinungen, die alle Vollkommenheiten in sich vereinigen. Mit Schönheit und Anmut verband er eine unglaubliche körperliche Kraft. Er war ebenso groß als Maler wie als Bildner und Baumeister; er war ein eifriger Pfleger der Musik und geistvoller Dichter. Allen Wissenschaften wandte er seine lebhafte Teilnahme zu.

Verrocchio unterwies ihn im Malen und sah sich von seinem Schüler bald so überflügelt, daß er das Malen verschworen haben soll. Ums Jahr 1483 erhielt Leonardo zunächst um seiner musikalischen und dichterischen Vorzüge willen einen Ruf an den Hof des Lodovico Sforza nach Mailand, bewährte sich aber auch als Anordner von Hoffesten und als Ingenieur. Außer dem früher (S. 133) erwähnten Reiterstandbilde Francesco Sforzas schuf er hier das weltberühmte Abendmahl im Refektorium des Klosters S. Maria della Grazie (Abb. 212). Es ist in Ölfarben auf die Wand gemalt, und dieser

Umstand sowie die Feuchtigkeit des Saales und eine stümperhafte Übermalung machen es erklärlich, daß uns das Bild leider nur in arg verstümmelter Gestalt erhalten ist. Es schildert die tiefe Erschütterung, die das Wort des Herrn: „Einer unter euch wird mich verraten" im Kreise der Jünger hervorruft. Jesus ist der äußerliche und geistige Mittelpunkt des Gemäldes. Je drei der Jünger schließen sich in einer Gruppe zusammen: rechts von ihm sitzen Johannes, Judas, Petrus, sodann Andreas, Jakobus, Alphäi Sohn, und Bartholomäus; links

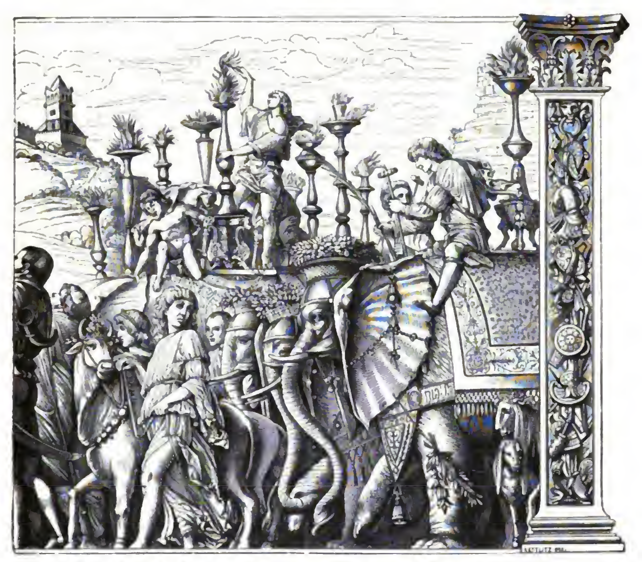


Abb. 210. Aus Mantegnas Triumphzug des Cäsar. Hamptoncourt.

Jakobus, Thomas, Philippus, weiterhin Matthäus, Thaddäus und Simon Zelotes. Als die Franzosen 1499 in Mailand einrückten und Lodovico vertrieben, begab sich Leonardo in seine Vaterstadt zurück und entwarf im Wettstreit mit Michelangelo zur Ausschmückung des Ratssaales im Palazzo Vecchio einen leider verloren gegangenen Karton, den Sieg der Florentiner über die Mailänder darstellend. Derselben Zeit entstammt das berühmte Porträt der Mona Lisa, der Gattin seines Freundes Giocondo (Louvre). Seine letzten Lebensjahre verbrachte Leonardo im Dienste Franz' I. in Frankreich. Hier starb er 1519, von dem kunstliebenden Könige tief betrauert. Von seinen Werken, die vielfach unvollendet, zum Teil auch mehrfach vorhanden sind, mögen noch genannt

werden eine heilige Familie im Louvre (die Madonna, im Schoße der heiligen Anna, greift lächelnd nach dem Jesusknaben, der ein Lamm besteigen will), ferner



Abb. 211. Madonna. Von Giovanni Bellini. Paris, Louvre.

la vierge aux rochers (die Madonna mit Jesus und Johannes in einem Felsengeklüft), endlich la vierge au basrelief (Jesus, auf dem Schoße Marias, liebkost den kleinen Johannes; Joseph und Zacharias schauen mit inniger Freude zu).

Unter den Schülern Leonardos nimmt **Bernardino Luini**, geboren um 1470, den ersten Platz ein. Seine Gemälde erinnern nicht selten an seinen Meister, z. B. der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten (London), ferner die Madonna zwischen dem kleinen Johannes und dem Jesusknaben, der ein Lamm besteigen will (Lugano). Zu seinen bedeutendsten Werken gehört eine große **Kreuzigung** in **Lugano** und ein **Freskenzyklus** (Leben der Maria) in der berühmten Wallfahrtskirche in Saronno (Provinz Mailand).

Auch **Gianantonio Bazzi** aus Vercelli (1477 bis 1549), spottweise il **Sodoma** genannt, gehört ursprünglich der lombardischen

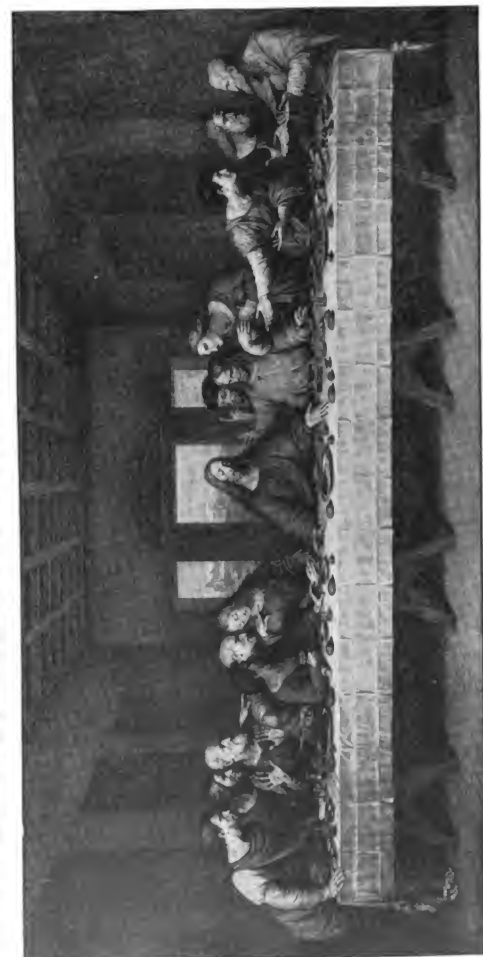


Abb. 212. Abendmahl. Von Leonardo da Vinci. Mailand, S. Maria della Grazie. (Nach dem Stich von R. Morghen.)



Abb. 213. Von Michelangelos Deckengemälden in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Schule an und läßt die Einwirkung Leonardos erkennen. Lange und wiederholt hielt er sich in Siena auf, wo er auch gestorben ist, und empfing hier die Eindrücke der Florentiner. Endlich ist in Rom, wohin er von Papst Julius II. berufen wurde, auch Raffael vorbildlich für ihn geworden. Von seinen Wandgemälden in den Gemächern des Vatikan ist nur noch wenig vorhanden, dagegen bewahrt die Villa Farnesina noch zwei schöne Fresken von ihm: Alexanders Vermählung mit der Roxane und die Gemahlin des Darius, die den siegreichen Alexander um Gnade bittet. Seine vollendetsten Werke schuf er in Siena, die Fresken: Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung der Maria, Szenen aus dem Leben der hl. Katharina von Siena (sie empfängt in der Verzückung die Wundenmale Christi an den Händen). Von seinen Tafelbildern ist der hl. Sebastian eines der schönsten.



Abb. 214. Der Prophet Jeremias. Von Michelangelo.

b. Michelangelo und andere Florentiner.

Michelangelo ging, wie bereits früher (S. 133) erwähnt, aus der Werkstätte Domenico Ghirlandajos hervor. Er bildete sich gleichzeitig durch das Zeichnen nach den Fresken Masaccios und das sorgfältige Studium der antiken Kunst. Er malte zuerst eine heilige Familie, zeichnete dann im Wettbewerbe mit Leonardo für den Ratssaal des Palazzo Vecchio einen allgemein bewunderten Karton: badende Florentiner Soldaten werden durch Pisaner überfallen — eine Arbeit, die nur durch Nachbildungen und Kupferstiche auf uns gekommen ist.

Seine beiden größten und gewaltigsten Werke aber schuf er in Rom. Hier bemalte er zuerst im Auftrage Papst Julius' II. die Decke der Sixtinischen Kapelle. Diese Decke — ein Spiegelgewölbe, d. h. ein Kreuzgewölbe, dessen oberer Teil abgeschnitten und durch eine flache Decke (Spiegel) ersetzt ist — bemalte er mit Rahmen, Pilastern und Gesimsen und belebte dieselben durch eine Fülle von grau- und bronzefarbig ausgeführten Figuren (Abb. 213). In den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern befinden sich Gruppen, die man gewöhnlich als Vorfahren Christi bezeichnet. In den großen dreieckigen Feldern zwischen den genannten Gewölbekappen verkörpern die Gestalten von sieben Propheten und fünf Sibyllen die messianischen Hoffnungen des Juden- und Heidentums, am großartigsten der gramerfüllte, ganz in sich versunkene Jeremias (Abb. 214). Die entsprechenden vier Eckfelder schildern die typische Rettung des israelitischen Volkes von Goliath, Holofernes (durch Judith), Hamann (durch Esther) und durch die eherne Schlange. An der langgestreckten eigentlichen Decke erzählen von den neun abwechselnd größeren

und kleineren Bildern drei die Weltschöpfung (Abb. 215), drei die Erschaffung Adams und Evas und den Sündenfall, drei Noahs Geschichte. — Bereits im hohen Alter schuf Michelangelo im Auftrage Papst Pauls III. an der Altarwand derselben Kapelle sein 1541 vollendetes Jüngstes Gericht. Christus als furchtbarer Weltenrichter, umgeben von seiner Mutter und zahlreichen Heiligen und Märtyrern, die ihm ihre Marterwerkzeuge entgegenhalten, spricht sein vernichtendes Urteil über die verzweifelnden Bösen, die in die Hölle hinabgestoßen werden, während die Gerechten zur Seligkeit emporschweben.

Abb. 215. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Von Michelangelo.

Von den übrigen Florentinern verdienen besonders Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto genannt zu werden. Der erstere, mit seinem weltlichen Namen Baccio della Porta (1435—1517), hatte als Maler schon einen guten Ruf, als die Verurteilung und Verbrennung seines Freundes Savonarola ihn bestimmte, in den Dominikanerorden einzutreten. Nur auf die dringenden Bitten seiner Freunde wandte er sich der Kunst wieder zu, und als Raffael 1504 nach Florenz kam, trat er zu diesem in ein inniges Freundschaftsverhältnis und wurde für ihn vorbildlich sowohl hinsichtlich der Farbenbehandlung als auch des festen architektonischen Aufbaues der Gruppen. Er war ausschließlich im Andachtsbild tätig, malte wiederholt die Madonna mit Heiligen, ferner den Auferstandenen, vor allem aber die Kreuzabnahme (Galerie Pitti), eines seiner herrlichsten Bilder, das in schöner Steigerung in den Gestalten des Johannes, der Maria und der Magdalena den Schmerz um den dahingeschiedenen Jesus verkörpert.

Auch Andrea (1486—1531), der Sohn eines Schneiders — daher der Zuname del Sarto —, hat ausschließlich Andachtsbilder gemalt, doch faßt er seine Aufgabe weniger wie Fra Bartolommeo von der Seite des religiösen Empfindens als der Anmut der Gestalten und lebendiger Bewegung. Alle seine Kunstgenossen übertrifft er durch die meisterhafte Behandlung der Farbe. Seine



Abb. 216. Raffaels „belle jardinière“. Paris, Louvre.

vollendetste Freske ist die Madonna del Sacco im Klosterhofe der Kirche Annunziata zu Florenz: die Madonna ruht mit ihrem Kinde auf den Treppenstufen eines Palastes; seitwärts von ihr ist Joseph, bequem auf einen gefüllten Sack (sacco) gelehnt, mit dem Lesen eines Buches beschäftigt.

c. Raffael und seine Schule.

Aus der umbrischen Schule ist Raffael Santi hervorgegangen, in welchem sich auf dem Grunde eines lauteren sittlichen Gefühls alle Seiten geistiger Vollkommenheit zu vollendeter Harmonie vereinigen.

Er ist an einem Karfreitage (1483) geboren und gestorben (1520). Nach dem Tode seines Vaters Giovanni, der gleich ihm Maler war, kam er in die Schule Pietro Peruginos nach Perugia (vgl. S. 184), ging dann nach Florenz, studierte dort mit Bewunderung die Kartons Leonardos und Michelangelos sowie die Fresken Masaccios und erfreute sich der Zuneigung und Anregung Fra Bartolommeos (vgl. S. 192). Von allen verstand er zu lernen, doch immer so, daß er die empfangenen Eindrücke in sich zu verschmelzen und in durchaus individueller Weise zu verarbeiten wußte.

Zu seinen frühesten Bildern gehört die Madonna zwischen dem heiligen Franziskus und Hieronymus (Berlin), ferner die Vermählung der Maria (Sposalizio) in der Brera (Palast mit Kunstsammlungen) zu Mailand, ein Bild, das ebenso die entschiedenste Verwandtschaft mit einem gleichnamigen Gemälde Peruginos wie Raffaels Eigenart zeigt: er hat die Gruppe einheitlicher und freier gestaltet, hat die Figuren belebt und den Köpfen Mannigfaltigkeit und Schönheit verliehen. Während seines Florentiner Aufenthalts ist er namentlich mit Madonnenbildern beschäftigt. In vollendetster Weise vereinigen die holdseligen Gestalten jungfräuliche Reinheit und Demut mit dem Ausdrucke der innigsten Freude, mit der die Mutter sich den lebenskräftigen Regungen ihres Kindes zuwendet. So vor allen die Madonna del Granduca (der Name von dem früheren Besitzer, dem Großherzoge von Toskana; jetzt im Pittipalaste), ferner die Madonna aus dem Hause Tempi (München, Pinakothek), die Madonna Colonna (Berlin). In drei unter sich verwandten Bildern — alle nämlich verlegen den Schauplatz in eine anmutige Landschaft und gleichen sich im Aufbau — fügt Raffael zu dem Jesusknaben noch den kleinen Johannes: es sind die Madonna im Grünen (Belvedere, Wien), die Madonna mit dem Stieglitz in den Uffizien zu Florenz (Jesus greift nach einem Stieglitz, den Johannes ihm bringt) und die schöne Gärtnerin im Louvre (Abb. 216). In demselben Gedankenkreise bewegt sich die Madonna mit dem Schleier (la vierge au linge, auch au diadème): Maria hebt den Schleier von dem schlafenden Christkindchen und zeigt es dem freudig erstaunten Johannes. Noch reicher endlich ist die als Madonna aus dem Hause Canigiani bezeichnete, streng architektonisch aufgebaute Gruppe: Maria sitzt auf einer Wiese und hält das Jesuskind; ihr gegenüber kniet Elisabeth mit Johannes, in der Mitte steht hinter den beiden Frauen Joseph. Am Ausgange der florentinischen Periode steht die dramatisch belebte Grablegung (1507). Kräftige Männergestalten sind im Begriffe, mit dem Leichnam Christi die Stufen zum Felsengrabe emporzusteigen. Magdalena wirft auf den Dahingeschiedenen einen letzten Blick, Maria aber sinkt, von ihren Frauen unterstützt, ohnmächtig zusammen.

Um die Mitte des Jahres 1508 kam Raffael nach Rom und erhielt vom Papste Julius II. den Auftrag, die Prunkgemächer (Stanzen) des Vatikan mit Gemälden auszuschmücken. Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und unterzeichnet wurden, den Namen Stanza della Segnatura. Hier schuf Raffael an der Decke die sinnbildlichen Gestalten der Theologie, Poesie, Philosophie und Gerechtigkeit, während vier große Wandbilder die Vertreter dieser haupt-



Abb. 217. Petri Fischzug. Von Raffael.

sächlichen Geistesmächte in der wirklichen Welt schildern. Der Theologie ist die sogenannte Disputa gewidmet. Die obere Hälfte des Bildes zeigt den auf Wolken thronenden Christus zwischen Maria und Johannes, denen sich weiterhin im Wechsel rechts und links Paulus und Petrus, Abraham und Adam, Jakobus und Johannes, Moses und David, Laurentius und Stephanus, Josua (?) und Jeremias (?) anschließen. Über Christus thront Gott Vater, unter ihm schwebt zwischen vier Engeln, welche die Evangelien halten, der heilige Geist. Auf der unteren Hälfte des Bildes sieht man auf einem Altare die Monstranz mit der Hostie. Um sie gruppieren sich zunächst die vier großen Kirchenväter, links Hieronymus und Gregor der Große, rechts Ambrosius und Augustinus, weiterhin in großer Anzahl die übrigen Vertreter der Kirche auf Erden. Offenbar

ist der in Gestalt der Hostie auf Erden anwesende Christus der Gegenstand ihres Nachdenkens und ihrer lebhaften Erörterung (daher der Name Disputa = Auseinandersetzung, Erörterung). Auf der gegenüberstehenden Wand befindet sich die sogenannte Schule von Athen. In einer freien und hohen Halle scharen sich die Vertreter des antiken Geisteslebens um Plato und Aristoteles. Das dritte Bild ist der Parnaß. Apollo sitzt, die Geige spielend, inmitten der neun Musen. Die Dichter der alten und neuen Zeit, Homer voran, schließen sich ihnen an. Das gegenüber befindliche Bild endlich ist der Jurisprudenz gewidmet. Es zeigt im Halbrund über einem Fenster die Tugenden der Stärke, Vorsicht und Mäßigung. Zu beiden Seiten des Fensters ist die Übergabe des weltlichen Gesetzbuches durch den Kaiser, die des geistlichen durch den Papst geschildert.



Abb. 218. Madonna della Sedia. Von Raffael.

Im zweiten Zimmer (Stanza d'Eliodoro) sehen wir, wie der Syrer Heliodor, der im Auftrage seines Königs den Tempelschatz rauben soll, von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen wird (2. Makkab. 3). Im Hintergrunde kniet der Hohepriester Onias im Gebet, links naht, von vier Männern getragen, Papst Julius II. Auf der Wand gegenüber ist dargestellt, wie Attila durch die Erscheinung der beiden Apostelfürsten, die mit Schwertern in der Hand aus den Lüften herabschweben, zur Umkehr bestimmt wird. Die Fresken an den beiden Fensterwänden sind die Befreiung des Petrus aus dem Gefängnisse und die Messe von Bolsena (ein zweifelnder Priester wird von dem Wunder der Verwandlung dadurch überzeugt, daß in der Hostie Blutstropfen sichtbar werden).

Das dritte Zimmer (Stanza dell' Incendio) enthält den Brand im Borgo (Vorstadt zwischen St. Peter und der Engelsburg), der durch das Machtwort des Papstes verlöscht, den Sieg Leos IV. über die Sarazenen bei Ostia, den Schwur Leos III., durch den er sich vor Karl dem Großen von den gegen ihn erhobenen Beschuldigungen reinigt, und die Krönung Karls des Großen.

Im anstoßenden Saal endlich ist der Sieg Konstantins über Maxentius (die Konstantinsschlacht) zwar von Raffael entworfen, aber erst nach seinem Tode von seinem talentvollsten Schüler Giulio Romano vollendet. Die

anderen Bilder (Konstantin erscheint das Kreuz; er läßt sich vom Papst Sylvester taufen; er verleiht ihm die Herrschaft über Rom) sind durchaus von seinen Schülern.



Abb. 219. Madonna del Pesce. Von Raffael. Madrid, Museo del Prado.

Eine zweite umfassende, im Auftrage Leos X. ausgeführte Arbeit sind die Kartons zu elf Tapeten, welche die unteren Wandflächen der Sixtinischen Kapelle schmücken sollten. Die in Brüssel gewebten Teppiche befinden sich noch

jetzt im Vatikan; von den Kartons sind sieben im Kensington-Museum zu London. Die wichtigsten Szenen aus dem Leben der Apostelfürsten — größtenteils auf Grund der Apostelgeschichte — bilden den Gegenstand der Darstellung, nämlich: der Fischzug des Petrus (Abb. 217), die Übergabe der Schlüssel an Petrus, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Steinigung des Stephanus, die Bekehrung des Paulus, die Blendung des Zauberers Elymas, Paulus zu Lystra und im Kerker zu Philippi, seine Predigt auf dem Areopage zu Athen. Ein kürzlich wieder aufgefundener Teppich endlich stellt die Krönung der Madonna dar.

Abb. 220. Die heilige Cäcilia. Von Raffael. Bologna, Pinakothek.

Gleichzeitig leitete Raffael im Auftrage Leos X. die Ausschmückung der offenen Bogenhalle (der Loggien) im ersten Hofe des Vatikan. In den Feldern der Wölbungen ließ er hier durch seine Schüler im ganzen 52 biblische, vorzugsweise alttestamentliche Szenen ausführen, die unter dem Namen: „Bibel Raffaels" häufig in Kupfer gestochen sind.

Neben dem Papste war besonders der reiche, kunstsinnige Kaufherr Agostino Chigi Raffaels Gönner. In seinem Auftrage malte er in der Kirche S. Maria della Pace vier Sibyllen mit Engeln. Die Ausschmückung der Villa Farnesina, die sich Chigi von Peruzzi bauen ließ, führte den Künstler aber auch in das heitere Reich der antiken Götterwelt. In einer kleineren Halle malte er, wie Galatea in einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen triumphierend durch das Meer zieht, in einer größeren ließ er durch seine Schüler Szenen aus der Geschichte des Amor und der Psyche ausführen.

Neben all diesen umfassenden Arbeiten, neben seinen architektonischen Leistungen (auch dem Bau von St. Peter), neben seinen Forschungen im antiken Rom fand Raffael noch Zeit, eine Anzahl von Staffeleibildern, Madonnen, heiligen Familien, größeren Altarbildern und Porträts zu schaffen.

Zu seinen köstlichsten Madonnenbildern gehört die Madonna della Sedia (Abb. 218) in der Galerie Pitti zu Florenz. Die große heilige Familie Franz' I. (Louvre) zeigt uns außer dem erwachenden Jesuskinde, das nach seiner Mutter verlangt, noch Elisabeth, Johannes, Joseph und einen Blumen streuenden Engel. Als Himmelskönigin erscheint Maria auf den großen Altarbildern: der Madonna di Fuligno (Beschützerin der von feindlichen Geschossen bedrohten Stadt Fuligno), der Madonna del Pesce (Abb. 219 — der Engel Raphael empfiehlt den jungen Tobias, der einen Fisch in der Hand hält, der Gnade der Jungfrau; links von ihr der hl. Hieronymus), vor allem aber der Sixtinischen Madonna zu Dresden, um 1515 für den Hauptaltar der Kirche San Sisto in Piacenza gemalt. (Durch das geöffnete Himmelsfenster schaut die gläubige Gemeinde, auf die Papst Sixtus und die hl. Barbara hindeuten, die Herrlichkeit des Himmels und die auf Wolken heranschwebende Madonna mit dem Jesusknaben.) Wenig später malte er die heilige Cäcilia, wie sie, umgeben von Paulus und Johannes, Magdalena und Augustinus, den Engelchören lauscht (Abb. 220). Zwei große Altarbilder endlich zeigen Raffaels Meisterschaft in der Darstellung lebendig bewegter Vorgänge: die zu Madrid befindliche Kreuztragung (lo Spasimo di Sicilia genannt, weil ursprünglich für das Kloster dello Spasimo zu Palermo gemalt) und sein letztes Werk, das er unvollendet zurückließ, die sogenannte Transfiguration (Christi Verklärung auf Tabor) im Vatikan. Von seinen Porträts sind als die bekanntesten die Papst Julius' II. (Abb. 221) und Leos X., ein im Louvre befindliches köstliches Jünglingsporträt



Abb. 221. Papst Julius II. Von Raffael. Florenz, Uffizien.



Abb. 222. Madonna della Scodella. Von Correggio. Parma.

sowie ein Selbstporträt zu erwähnen.

Von den Schülern Raffaels möge, abgesehen von dem bereits genannten Giulio Romano (1492-1546), des Kupferstechers Marcantonio Raimondi gedacht werden, dessen Stiche wesentlich durch die ihm vorliegenden Zeichnungen Raffaels berühmt wurden.

d. Correggio.

Der Meister in der Darstellung inneren Empfindens, und zwar ebensowohl in der Darstellung verfeinerten Sinnengenusses und erhöhter Lebensfreude, als andächtigen Entzückens und vollendeter Seligkeit, ist Antonio Allegri aus Correggio, einem Städtchen bei Reggio (1494–1534). Von dem äußeren Leben Correggios, wie er gewöhnlich genannt wird, wissen wir nur wenig. In seiner Jugend hat wohl Mantegna, der Hauptmeister der paduanischen Schule, auf ihn Einfluß geübt; seine frühreife Entwicklung hat ihn im übrigen bald selbständig gemacht. Seine malerischen Wirkungen bringt er vorzugsweise durch das Helldunkel hervor, das recht eigentlich als sein Ausdrucksmittel anzusehen ist.

Von seinen Gemälden, soweit sie dem religiösen Gedankenkreise angehören, ist das früheste eine thronende Madonna mit dem hl. Franziskus, Antonius von Padua, Johannes dem Täufer und Katharina von Alexandrien (Dresden). Zwei Kirchen zu Parma, wo er hauptsächlich tätig gewesen ist, schmückte er mit Fresken. In der einen malte er den verklärten Christus, von Aposteln umgeben, in der anderen die Himmelfahrt der Maria. Zu seinen besten Ölbildern gehören die Madonna della Scodella (Abb. 222) — Maria, auf der Flucht nach Ägypten, schöpft mit einer Schüssel (scodella) Wasser aus einer Quelle, die als Genius mit umgestürztem Wasserkruge ge-

bildet ist, während Joseph dem Kinde Datteln reicht —, ferner die bekannte, in Dresden befindliche heilige Nacht, wo alles Licht von dem Christuskinde ausströmt (Abb. 223), endlich ein in Parma befindliches Bild, das man um seines zauberhaften Lichtglanzes willen den „Tag“ genannt hat. (Unter einem Zeltdache im Walde sitzt Maria mit dem Jesusknaben, dem ein Engel ein Buch vorhält. Die hl. Magdalena, durch einen Engel mit der Salbenbüchse gekennzeichnet, ist im Begriffe, den Fuß des Kindes zu küssen; ihr gegenüber steht Hieronymus, nach dem das Bild auch die Madonna di San Girolamo heißt.)

Gern wählte Correggio seine Stoffe auch aus der heiteren, naivsinnlichen Fabelwelt. Im Auftrage einer weltfrohen Äbtissin zu Parma schmückte er ein Gemach ihres Klosters mit Fresken aus dem Dianamythus, malte die Gestalten der Jo, Danae und Leda, die Erziehung Amors durch Venus und Merkur u. a. der Art.



Abb. 223. Die heilige Nacht. Von Correggio. Dresden.
(Nach Orig.-Photogr. von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden.)

e. Die Venetianer.

Unberührt von den Einwirkungen des klassischen Altertums und von dem zwingenden Einflusse der großen, bahnbrechenden Geister bleiben die Venetianer. Ruhiger und stetiger vollzieht sich ihre Entwicklung auf der von Giovanni Bellini betretenen Bahn, der zuerst die Farbe als das lebenskräftigste und wirksamste Element der Malerei erfaßt hatte. So ist denn auch weiterhin die Schönheit des Kolorits, der Schmelz der Karnation, die Weichheit der Umrisse und Übergänge das besondere Eigentum der venetianischen Schule. Die stolze, selbstbewußte Kraft der vornehmen Geschlechter, ihre Freude an dem Glanze und an der Lust des Daseins, der Reichtum der meerbeherrschenden Lagunenstadt spiegeln sich begreiflicherweise in den Erzeugnissen der venetianischen Künstler wider.

Nach der Überlieferung ist Giovanni Bellini der Lehrmeister der drei großen, fast gleichaltrigen Venetianer gewesen, Giorgiones, Palma Vecchios und Tizians.

Der erstere war aus Castelfranco (Provinz Treviso) und heißt eigentlich Giorgio Barbarelli. Seinen gewöhnlichen Namen Giorgione — der große Georg — erhielt er ebenso wegen seiner stattlichen Größe als wegen seiner künstlerischen Tätigkeit. Trotz der Kürze seines Lebens — er wurde 1477 geboren und starb 1511 — hat er Bedeutendes geleistet. Von seinem Lehrer überkam er die tiefe, leuchtende Farbe. Seine besondere Eigenart zeigt sich darin, daß er dem äußeren Vorgange, den er darstellt, etwas Geheimnisvolles,



Abb. 224. Das Konzert. Von Giorgione. Florenz, Galerie Pitti.

schwer zu Deutendes verleiht; daß er ferner der erste ist, welcher die landschaftliche Umgebung echt poetisch der Stimmung anzupassen versteht.

Zu seinen Erstlingswerken gehört das Altarbild in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt: die thronende Madonna mit dem hl. Liberale und Franziskus. In Wien befinden sich die drei Astrologen oder Philosophen, neuerdings als Gestalten aus Vergils Aeneis gedeutet: Evander und Pallas zeigen dem Aeneas den Platz des römischen Kapitols. Auch die sogen. Familie Giorgionos (ein junges Weib mit ihrem Kinde, ihr gegenüber ein Jüngling, der sie zu bewachen scheint) hat man aus der griechischen Sage zu deuten versucht. Sogenannte Konzerte finden sich sowohl im Louvre als auch in der Pittigalerie.

Das letztere, neuerdings als Werk Tizians bezeichnet, stellt einen Geistlichen am Klavier vor; neben ihm ein anderer mit dem Cello und ein Jüngling mit dem Federhute (Abb. 224). Eine schlummernde Venus (Dresden), früher Tizian zugeschrieben, sieht man jetzt als Werk Giorgiones an.

Von Jacopo Palma Vecchio (1480—1528) gilt als das schönste Werk ein Altarbild in S. Maria Formosa zu Venedig: in der Mitte die hohe Gestalt der hl. Barbara (kenntlich an dem Turme, in dem sie schmachten mußte), daneben kleinere Heilige, oben Maria mit dem Leichnam Christi. Erwähnenswert sind ferner seine Halbfigurenbilder, wie sie durch Giorgione beliebt geworden waren, meist üppige, blühende Gestalten mit reichem, goldenem Haar, so die



Abb. 225. Die drei Schwestern. Von Palma Vecchio. Dresden, Museum.
(Nach Original-Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden.)

drei Schwestern oder drei Grazien in Dresden (Abb. 225), angeblich die Töchter des Meisters.

Der Hauptmeister der venetianischen Schule ist Tiziano Vecellio, 1477 in Cadore in den friaulischen Alpen geboren und fast hundertjährig 1576 in Venedig an der Pest gestorben. Seiner Heimat entlehnte er die landschaftlichen Hintergründe. Auf den Einfluß Giorgiones, von dem er manche Anregung empfing, ist vielleicht das Bild zurückzuführen, das unter dem Namen „himmlische und irdische Liebe" bekannt ist, aber richtiger „Liebe und Sprödigkeit" heißen sollte — (auf dem Rande eines Marmorsarkophages sitzen zwei weibliche Gestalten; die eine, unbekleidet, scheint die andere, eine reich gekleidete Spröde, überreden zu wollen). Auf Leonardos Vorbild weist wohl der berühmte Zinsgroschen zu Dresden mit den scharfen Gegensätzen und der ausdrucksvollen Charakteristik der Hände (Abb. 226).

Zu den übrigen kirchlichen Bildern Tizians gehören zunächst verschiedene Madonnenbilder, die in einfacher Weise das innige Glück der heiligen Familie darstellen, u. a. die Madonna in Wien, die dem Jesuskinde Kirschen reicht, und eine andere, die ihm ein Kaninchen hinhält (Louvre). In seinen besten Jahren aber schuf er mächtig bewegte Gestalten in Szenen voll dramatischen Lebens. So die Himmelfahrt der Maria (assunta) in der Akademie zu Venedig: Maria, deren Angesicht stolze Freude verklärt, steigt, von jubelnden Engeln umgeben, empor und wird von Gott Vater empfangen: unten stehen die Apostel in lebhaftester Bewegung um das leere Grab. Ferner die Madonna des Hauses Pesaro: Petrus und Antonius von Padua empfehlen der Himmelskönigin die Glieder der Familie Pesaro, von denen der Fahnenträger, der einen gefangenen Türken herbeiführt, als Türkenbesieger kenntlich gemacht werden soll. Endlich die Ermordung des Dominikaners Petrus Martyr durch gedungene Verbrecher — leider 1867 verbrannt —, eine Szene, deren erschütternde Tragik doch nicht eines Momentes der Versöhnung entbehrt.



Abb. 226. Der Zinsgroschen. Von Tizian. Dresden.

Besonders einflußreich für Tizian wurden die engen Beziehungen, in die er allmählich zu zahlreichen Fürsten und Herren trat, u. a. zu Alfonso von Este, Gonzaga von Mantua, Papst Paul III., Kaiser Karl V., bei dem er zweimal in Augsburg war, und zu Philipp II. von Spanien. Man fing eben damals an, auch die fürstlichen Privatgemächer mit Gemälden zu schmücken, deren weltlicher Inhalt das Auge erfreuen und die Phantasie heiter anregen sollte. Stoffe aus der antiken Fabelwelt boten sich da als besonders willkommen dar. Von den Gemälden Tizians aus diesen Gedankenkreisen sind zu nennen: Bacchus, wie er der fliehenden Ariadne nacheilt (London, Nationalgalerie), ferner ein Bacchanale zu Madrid (Mänaden und Satyrn trinken, tanzen und singen in ungezügeltem Genusse), endlich mehrfach wiederholte Venusbilder, unter ihnen am berühmtesten die Venus von Urbino in der Tribuna der Uffizien.

Auch eine große Anzahl Porträts hat Tizian gemalt. Von männlichen Bildnissen mögen das Porträt Karls V. in München (Abb. 227), sein Reiterbild (Madrid) und das Bildnis des Papstes Paul III. namhaft gemacht werden. Eins seiner Selbstporträts befindet sich in Berlin. Seine weiblichen Porträts, z. B. die sogen. „Geliebte Tizians" (Louvre), ferner eine junge Frau vor dem Toilettenspiegel (Louvre), die Flora (Uffizien) sind Idealgestalten. Wirkliche Porträts sind die Bildnisse der Herzogin Eleonore von Urbino in der Pittigalerie („La Bella") und seiner Tochter Lavinia im Berliner Museum.



Abb. 227. Karl V. Von Tizian. München, Pinakothek.
(Nach Orig.-Photogr. der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.)

Von Tizian beeinflußt ist der tüchtige Alessandro Bonvicino aus Brescia, bekannter unter dem Namen Moretto († 1555), von dem sich Andachtsbilder in seiner Vaterstadt, im Städelschen Museum zu Frankfurt, in Wien und Berlin befinden. Von anderen Venetianern sind erwähnenswert Giovanni Antonio (1483–1539), nach seinem Geburtsort gewöhnlich Pordenone genannt, und Paris Bordone (1500–1571).

Die spätere Richtung der venetianischen Schule vertreten Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1512—1594), und Paolo Caliari (1528—1588), der nach seiner Vaterstadt gewöhnlich Paolo Veronese heißt. Der erstere suchte die scharfe, plastische Formengebung und die dramatische Gewalt Michelangelos mit den koloristischen Vorzügen Tizians zu vereinigen und ragt sowohl durch die Zahl wie durch die Größe seiner Bilder vor anderen hervor. Mit mächtigen Leinwandbildern schmückte er nicht nur venetianische Kirchen, sondern auch den Dogenpalast. So ist z. B. das Bild des Paradieses

im großen Ratssaale nicht weniger als 9 m hoch und 24 m breit. Paolo Veronese schildert noch einmal das heitere, genußreiche Leben der Venetianer mit seiner Pracht und Herrlichkeit. Seine Gastmähler, wie man sie damals für die Refektorien der Klöster und Bruderschaften liebte, so die Hochzeit zu Kana (Louvre und Dresden), das Gastmahl im Hause Levis (Venedig, Akademie), verlegt er in prächtige Säulenhallen und läßt die Teilnehmer in der reichen, prunkvollen Tracht seiner Zeit auftreten. Um die Fülle der vornehmen Gestalten dem Auge bequemer vorzuführen, gibt er seinen Bildern bei geringer Tiefe eine außerordentliche Breite; so hat z. B. die Hochzeit zu Kana im Louvre eine Höhe von 6,6 m und eine Breite von 9,9 m. Ähnlich ist die Anordnung auch in der mit aller Pracht ausgestatteten Anbetung der Könige zu Dresden. Eine Reihe seiner schönsten Bilder bewahrt die Sebastianskirche in Venedig, die er nach und nach ganz ausgemalt hat, und in der er auch beigesetzt worden ist. Besonders herauszuheben ist der Gang des hl. Sebastian nach dem Richtplatze. Bilder mythologischen und geschichtlichen Inhalts von ihm finden sich namentlich im Dogenpalaste.

3. Die nordische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert.

Wie in Italien, so tritt auch im Norden im 15. Jahrhundert ein bedeutender Umschwung in der Kunstübung ein, der sich am entschiedensten in der Malerei, der Lieblingskunst der Zeit, offenbart. Freilich beschränkte bekanntlich die nordische Gotik diese Kunst auf die Tafelmalerei und benahm ihr die Gelegenheit, ihre Gestalten lebensgroß anzulegen und durchzubilden (vgl. S. 174 u. f.). Allerdings fand die nordische Malerei gerade dadurch den Weg in eine neue Welt: in die Vorgänge des täglichen Lebens, in die Natur mit ihrer unerschöpflichen Fülle (die Landschaft). Sie verlegte auch die biblischen Vorgänge in die heimische Umgebung und übertrug sie in die unmittelbare Gegenwart. Sie strebte endlich in der Darstellung des Menschen vor allem darnach, Seele und Gemüt zum Ausdruck zu bringen, aber sie gelangte nicht zu einer vollen Beherrschung der Formen. Der Körper wurde nur unvollkommen gezeichnet, und das Streben nach Wahrheit schreckte auch vor dem Rohen und Häßlichen nicht zurück. Dazu kam noch eine Tracht, die durch ihre Vorliebe für schwere, bauschige Stoffe, für Samt und Seide, Brokat und Atlas zu einem eckigen, knittrigen Faltenwurfe Veranlassung gab.

Überhaupt hatte das öffentliche Leben im Norden nicht die freie, edle Gestalt, die es in den mächtigen Städten Italiens durch eine feingebildete Aristokratie und das großartig auftretende moderne Fürstentum erhielt. In Italien galt die Kunst als der schönste Schmuck des Lebens, und Magistrate oder Fürsten gaben häufig durch monumentale Aufgaben den Künstlern Förderung und Anregung. Hier erfreuten sich infolgedessen die Künstler einer freien, ehrenvollen Stellung, während in Deutschland die Zunft mit ihrem kleinbürgerlichen Geiste und handwerklichen Betriebe jedes selbständige Streben einengte. „Hier bin ich ein Herr," schreibt Dürer aus Venedig, „daheim bin ich ein Schmarotzer."

Obwohl sonach die nordische Kunst hinter der italienischen vielfach zurückbleibt, so übertrifft sie dieselbe doch auch wieder durch die Innigkeit und Wärme der Empfindung, durch Wahrhaftigkeit und Treuherzigkeit, durch eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens. Sie hat ebendeshalb auch

ein entschieden volkstümliches Gepräge, während sie in Italien vornehmer auftritt. Damit hängt zusammen, daß im 15. Jahrhundert neben der Malerei die vervielfältigenden Künste, Holzschnitt und Kupferstich, die eifrigste Pflege und Ausbildung finden. Dient in Italien der Kupferstich ausschließlich zur Wiedergabe von Gemälden und Statuen, so sind die Holz- und Kupferstiche im Norden bis ins 17. Jahrhundert fast ausschließlich Originalarbeiten und ursprünglich zum Zwecke des Schnittes und Stiches geschaffen, so daß in unserer Periode auf deutschem Boden der Holzschnitt und der Kupferstich der Malerei ebenbürtig zur Seite stehen.

a. Die niederländischen Schulen.

Günstige Umstände machen Flandern zur Geburtsstätte der modernen Malerkunst im Norden. In den reichen Städten des Landes, wo seit geraumer Zeit Handel und Gewerbe blühten, erwuchs ein freiheitsstolzes, lebenslustiges Bürgertum, das auch der Kunst mit aufgewecktem Sinn entgegenkam. Auch die Prachtliebe der burgundischen Fürsten, unter deren Herrschaft die Niederlande 1382 kamen, war nicht ohne fördernden Einfluß auf die Kunstpflege. Der lebhafte Verkehr, der die



Abb. 228. Die singenden Engel vom Genter Altar. Von Hubert und Jan van Eyck. Berlin.

verschiedensten handeltreibenden Nationen auf den Märkten von Brügge und Gent zusammenführte, hob die Anschauungen über die Engherzigkeit und Kleinlichkeit des gewöhnlichen Lebens hinaus, belebte die Phantasie und schärfte das Auge. Und als nun zu einem bereits entwickelten Formensinne sich die Verwendung des Öles als Bindemittel der Farbe gesellte, da gelangte die niederländische Malerei mit einem Male zu einer viel bewunderten Blüte.



Abb. 229. Anbetung der Könige. Von Roger van der Weyden. München.
(Nach Original-Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.)

Das Verdienst, die Ölfarbe in der Malerei eingebürgert zu haben (vgl. S. 161), gebührt Hubert van Eyck, der ums Jahr 1366 in Maaseyck geboren wurde und als angesehener Maler mit seinem Bruder Jan in Gent lebte. Hier malte er im Auftrage eines reichen Patriziers Jodocus Vydt für eine Kapelle in S. Bavo die Anbetung des Lammes. Als er 1426 starb, ohne das Bild vollendet zu haben, setzte sein Bruder das Werk fort und beendete es 1432. Die einzelnen Teile des großen Flügelaltars sind gegenwärtig in Gent, Brüssel und Berlin zerstreut. Die Außenseite zeigt die Verkündigung, darüber je zwei Sibyllen und Propheten, darunter zwischen Jod. Vydt und seiner Gattin Johannes den Täufer und den Evangelisten. Im Innern er-

blickt man in der oberen Reihe die feierlichen Gestalten Gottvaters, Marias und Johannes des Täufers, daneben singende (Abb. 228) und musizierende Engel sowie die Gestalten Adams und Evas. In der Mitte der unteren Reihe befindet sich im Vordergrunde der Brunnen des Lebens, weiter hinten auf einem von Engeln umgebenen Altare das Lamm. Auf beiden Seiten stehen und knieen anbetend Märtyrer, alt- und neutestamentliche Heilige nebst Vertretern der Kirche. Auch die auf den Flügeln dargestellten Gruppen der Streiter Christi, der gerechten Richter, der Pilger und Einsiedler sind auf dem Wege zum Lamme.



Abb. 230. Vom Ursula-Kasten Hans Memlings. Rathaus zu Brügge.

Jan van Eyck, der bis 1440 lebte, erfreute sich der Gunst Philipps des Guten von Burgund, der ihn nach Portugal schickte, um seine Verlobte, die Infantin Isabella, zu malen. Er leistete überhaupt als Porträtmaler Vortreffliches, malte wiederholt auch die Madonna, u. a. die Madonna mit dem hl. Donatus (derselbe hält ein mit Lichtern bestecktes Rad in der Rechten) und dem hl. Georg. Neben dem letzteren kniet der Stifter des Bildes, Georg van der Pael. Unvollendet ist die vor einem gotischen Turme sitzende hl. Barbara (Museum zu Antwerpen). Anziehend ist an dem Bilde besonders der reiche landschaftliche Hintergrund sowie das geschäftige Leben und Treiben, das die Heilige umgibt.

Der bedeutendste unter den Eyckschen Nachfolgern ist Roger van der Weyden aus Tournay (1400 bis 1464). Als Maler der Stadt Brüssel schmückte er den Saal des Rathauses mit vier großen, die Gerechtigkeit verherrlichenden Leinwandbildern, die durch Brand zugrunde gegangen sind. Groß ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Von den kleinen dreigeteilten Altarbildchen (Triptychen) treten die beiden im Berliner Museum aufbewahrten besonders hervor. Das eine zeigt in der Mitte Maria mit dem Leichnam Christi, auf den Flügeln Maria mit dem Jesuskinde, endlich den Auferstandenen, wie er seiner Mutter erscheint; das andere stellt die Geburt des Johannes, die Taufe



Abb. 231. Die Madonna im Rosenhag. Von Martin Schongauer.

Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Auf einem Flügelaltare in der Pinakothek zu München sieht man die Anbetung der Könige (Abb. 229), die Verkündigung und die Darstellung im Tempel. Unter den anbetenden Königen hat Roger den Herzog Philipp von Burgund und Karl den Kühnen verewigt; jener kniet, dieser zieht den Hut ab. Andere als die herkömmlichen Stoffe behandelt er in einigen seiner bedeutendsten Bilder: die Kreuzabnahme (Löwen) und das Jüngste Gericht (Hospital zu Beaune in Burgund).

Aus Rogers Schule geht Hans Memling hervor, der aus Mömmlingen bei Mainz stammt und als wohlhabender Bürger in Brügge 1495 gestorben ist. Von den Werken, die ihm beigelegt werden, erscheint als das früheste das Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, das samt einer reich befrachteten Galeere durch einen Danziger Schiffskapitän den Holländern abgenommen wurde, als das letzte der große Flügelaltar in der Marienkirche zu Lübeck mit der Kreuzigung als Mittelbild. Seine wichtigsten Arbeiten bewahrt das Johanneshospital seiner Heimatstadt Brügge, insbesondere die berühmten Malereien an dem Reliquienkasten der hl. Ursula, die in sechs Szenen die Legende dieser Heiligen erzählen (Abb. 230).

Um die Wende des 16. Jahrhunderts macht sich der Einfluß der italienischen Renaissance bemerkbar. Man kleidet die nationale Stoff- und Anschauungswelt in die ihr nicht entsprechenden Formen der Renaissance, man achtet aber auch in der Landschaft und im Sittenbild sorgfältiger auf Luft und Licht, bemüht sich, die menschliche Gestalt richtiger zu erfassen, und gelangt so namentlich

zu einer freieren und größeren Darstellung im Porträt. An die Stelle von Brügge und Gent tritt als Pflegestätte der Kunst neben Brüssel vor allem Antwerpen. Hier ist der Hauptmeister Quinten Massys (Messys) aus Löwen († 1530), erst Schmied, dann Maler aus eigener Kraft. Für die Peterskirche in Löwen malte er einen großen Flügelaltar (jetzt im Museum zu Brüssel), der in der Mitte Maria mit dem Jesuskinde und die hl. Anna, von ihrer Sippe umgeben, darstellt. Für die Schreinergilde in Antwerpen schuf er ein dreigeteiltes Altarbild (jetzt im Museum zu Antwerpen), das in der Mitte die Grablegung Christi zeigt. Scharf charakterisierte Genredarstellungen sind die beiden Steuereinnehmer (nur in Kopien in Windsor, Berlin, München) und der Geldwechsler und seine Frau (Louvre).

Auch in Holland zeigen sich die Einwirkungen der Eyckschen Schule, u. a. bei Dirck Bouts aus Haarlem, der später in Löwen tätig war († 1475).



Abb. 232. Schweißtuch der Veronika. Von Bartholomäus Zeitblom. Berlin, Museum.

Der bedeutendste Vertreter der Holländer Anfangs des 16. Jahrhunderts ist Lucas van Leyden, ein frühreifes Talent, der jung starb (1533). Seine Eigenart zeigen besonders seine Kupferstiche, in denen er häufig volkstümliche Gestalten (Eulenspiegel) und Volksfiguren (Zahnbrecher) vorzuführen liebt. Der Einfluß der italienischen Formensprache ist in seinen späteren Werken unverkennbar. Am entschiedensten haben sich von der Formensprache der Renaissance zwei Künstler beeinflussen lassen: der Antwerpener Jan Gossaert, nach seinem Geburtsort im Hennegau gewöhnlich Mabuse genannt († 1541), und der Holländer Jan van Scorel, hauptsächlich in Utrecht tätig († 1562).

b. Die deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die Eycksche Darstellungsweise machte sich am ersten in den benachbarten Gegenden des Niederrheins und in Westfalen, am selbständigsten und freiesten aber im oberen und mittleren Deutschland geltend.

Der hervorragendste Meister des alemannisch-schwäbischen Stammes ist Martin Schongauer (Schön). Als Sohn eines aus Augsburg eingewanderten Goldschmieds wurde er zu Kolmar i. E. geboren, ging zu seiner Ausbildung zu Roger v. d. Weyden nach Brüssel und ließ sich dann in Kolmar nieder, wo er 1488 starb. Gemälde haben sich von ihm nur vereinzelt erhalten, so die Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Kolmar (Abb. 231). Ein

klareres Bild von seiner hohen künstlerischen Bedeutung gewähren seine Kupferstiche, von denen sich über hundert noch vorfinden. Besonders volkstümlich



Abb. 233. Die hl. Barbara und die hl. Elisabeth. Vom Sebastiansaltar Hans Holbeins d. Ä., München. (Nach Original-Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.)

waren seine dramatisch belebten Passionsbilder. Anmut und Innigkeit zeigen seine Frauengestalten (die Verkündigung; die klugen und die törichten Jungfrauen). Auch Genrebilder hat er geschaffen, z. B. zwei sich zankende Lehrbuben, dazu Tierbilder, Wappen und Ornamente.

Im **rechtsrheinischen Schwabenland** ist **Ulm** von besonderer Bedeutung. Hier tritt neben dem früher erwähnten Bildschnitzer Jörg Syrlin als Maler **Bartholomäus Zeitblom** hervor († nach 1517). Einzelgestalten wie die der hl. Margarete und Johannes des Täufers, ruhige Vorgänge (Verkündigung, Darstellung im Tempel im Stuttgarter Museum, die zwei Engel mit dem Schweißtuche der Veronika [Abb. 232] im Berliner Museum) zeigen am besten seine schlichte, gemütvolle Empfindung und glückliche Farbengebung. Die eigentümliche Form des Berliner Bildes erklärt sich daraus, daß es ein sogen. **Staffel-** oder **Sockelbild** (eine **Predella**) ist, wie man die Bilder an dem unteren Teile der Altaraufsätze, namentlich der Flügelaltäre, nannte.

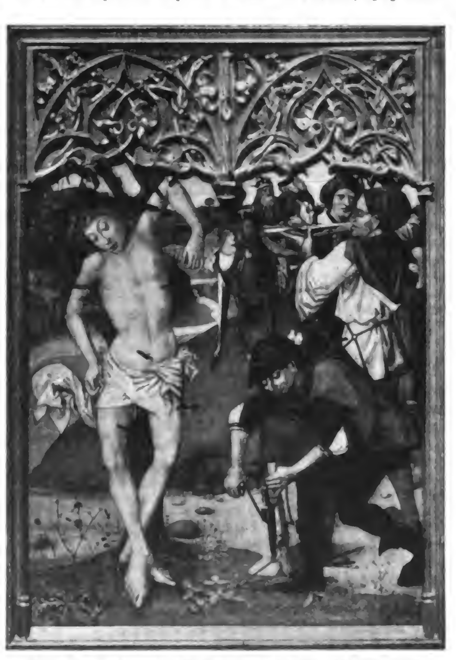


Abb. 234. Die Marter des hl. Sebastian. Von Michael Wohlgemuth. Nürnberg.

In **Augsburg** wirkte um dieselbe Zeit **Hans Holbein der Ältere**. Er wurde etwa 1460 geboren, war vorzugsweise in seiner Vaterstadt, vorübergehend aber auch in Ulm, Frankfurt a. M. und im Elsaß tätig, lebte trotz bedeutender Aufträge in kümmerlichen Verhältnissen und starb zu Augsburg 1524. Die Bilder seiner früheren Zeit, namentlich seine Passionsdarstellungen, tragen ein volkstümliches und daher derb realistisches Gepräge; zu reicher Formenschönheit und freier Naturauffassung im Geiste der Italiener erhebt er sich in seinen späteren Werken, vor allem in dem herrlichen **Sebastiansaltare** (München). Auf der Mitteltafel sieht man den Heiligen, an einen Baum gebunden, als Zielscheibe für Bogen- und Armbrustschützen, auf den Flügeln die

anmutigen Gestalten der hl. Barbara und Landgräfin Elisabeth (Abb. 233). Von ganz besonderem Werte sind seine Skizzenbuchblätter (Berliner Kupferstichkabinett u. a. a. O.), die meist mit Silberstift gezeichnete Porträts aus den höchsten wie aus den niedrigsten Ständen mit schlagender Charakteristik enthalten.



Abb. 235. Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen. Von Albrecht Dürer.

Den Hauptort Frankens, Nürnberg, haben wir bereits in einer überaus rührigen Tätigkeit auf allen Gebieten der Skulptur kennen gelernt. Einer der namhaftesten Maler daselbst war Michael Wohlgemuth (1434 bis 1519). Seine Arbeiten, die mit hohen Preisen bezahlt wurden, zeigen einerseits den Sinn für landschaftliche Schönheit (z. B. in den Hintergründen des Hofer Altars mit Szenen aus der Leidensgeschichte in der Münchener Pinakothek), andererseits ein Streben nach Realistik (Abb. 234) bis zum Niedrigen und

Häßlichen (z. B. in den Szenen aus dem Leben und Leiden Jesu auf dem Altarbilde der Marienkirche zu Zwickau). Sein größter Ruhm aber ist der, daß der erste unter allen deutschen Meistern, Albrecht Dürer, ihm seine künstlerische Erziehung verdankt.

Albrecht Dürer wurde 1471 zu Nürnberg geboren und zuerst für das Gewerbe seines Vaters, der Goldschmied war, erzogen, dann aber, da seine Neigung auf die Malerei ging, zu Wohlgemuth in die Lehre gegeben. Neunzehnjährig, begab er sich auf die Wanderschaft, die ihn an den Oberrhein (Kolmar) und wahrscheinlich auch nach Venedig führte. Heimgekehrt, verheiratete er sich und begann nun seine selbständige künstlerische Tätigkeit. Er schuf einzelne Altarwerke und Bildnisse und pflegte den Kupferstich. Sein bedeutendstes Jugendwerk aber ist die große Holzschnittfolge der „heimlichen Offenbarung" oder Apokalypse in 15 Blättern (1498), in denen er mit hohem Fluge der Phantasie die Gesichte des Johannes veranschaulicht, u. a. die vier apokalyptischen Reiter, die einherstürmen, um die Menschheit zu vernichten, und den Kampf des Erzengels Mich'ael und seiner Scharen mit dem Drachen (Abb. 235). Holzschnitt und Kupferstich gaben Dürer Gelegenheit, aus der unerschöpflichen Fülle seiner Phantasie mehr zu offenbaren, als in durchgeführten Gemälden möglich gewesen wäre. Darum ging er nach Vollendung seiner Offenbarung daran, auch die Passion Christi und das Marienleben in einer Folge von Holzschnittbildern zu bearbeiten. In beiden stellt er die Wirklichkeit dar, wie sie ist, und scheut auch vor dem Derben nicht zurück; zugleich aber offenbaren sie die Tiefe und Innigkeit seines Gemüts und sein feines Verständnis für das Landschaftliche. Es erschienen eine große Passion in 12, eine kleine in 37 und das Marienleben in 19 Blättern (Abb. 236).



Abb. 236. Die Verkündigung. Aus Dürers Marienleben.

Einen wichtigen Abschnitt in seinem Leben bildet seine Reise nach Venedig (1505), wo er länger als ein Jahr verweilte. Er malte hier im Auftrage der dort ansässigen deutschen Kaufleute das Rosenkranzfest, jetzt im Rudolfinum zu Prag (Kaiser Maximilian, Papst Julius II. und die Vertreter der Christenheit werden von der hl. Jungfrau, dem Jesuskinde und dem hl. Dominikus mit Rosen gekrönt), und wahrscheinlich auch das im Berliner Museum befindliche meisterhafte Frauenporträt. Nach seiner Rückkehr malte er Adam und Eva, Mustergestalten, wie sie sich aus seinen fortgesetzten Untersuchungen über die Proportionen des menschlichen Körpers ergaben, ferner eine (nur noch in einer Nachbildung vorhandene) Himmelfahrt und Krönung der Maria, sodann (1511) das Allerheiligenbild (Belvedere, Wien). Umgeben von Engeln und Heiligen, an die sich weiter unten die christliche Gemeinde anschließt, thront Gottvater und hält mit beiden Händen das Kreuz mit dem Gekreuzigten. Über ihm schwebt die Taube. Unten steht in weiter Uferlandschaft, auf eine Tafel sich stützend, der Meister selbst. In den nächsten Jahren war er namentlich damit beschäftigt, die Kupferstichtechnik zu heben. Das Gedankentiefste, was er auf diesem Gebiete geschaffen hat, sind die drei Blätter Ritter, Tod und Teufel (Abb. 237), St. Hieronymus in der Zelle und die Melancholie. Zeigt das erste den Mann der Tat, der sich weder vor dem Tode noch vor dem Teufel fürchtet, so verkörpert die Melancholie die schmerzvolle Einsicht, daß wir nichts wissen können, während im Gegensatze dazu Hieronymus im Gehäuse die Befriedigung zeigt, welche das Forschen in der geoffenbarten Wahrheit gewährt. In derselben Art der Ausführung entstanden später die Porträts Albrechts von Brandenburg, Friedrichs des Weisen und des Erasmus von Rotterdam.

Fürstliche Gönner hatte Dürer, abgesehen von Friedrich dem Weisen, der ihm einige Aufträge gegeben hatte, bis dahin nicht gehabt. Seit 1512 führte er im Auftrage Kaiser Maximilians einige Arbeiten aus, u. a. schmückte er das Gebetbuch, das der Kaiser für seinen gewöhnlichen Gebrauch hatte drucken lassen, mit Randverzierungen in Federzeichnungen, in denen Ernst und Humor sich sinnig vereinigen, porträtierte auch den Kaiser bei seiner letzten Anwesenheit in Augsburg 1518. Um die von Maximilian ihm bewilligten Gnadengelder auch von seinem Nachfolger zu erhalten, machte er 1520 in Begleitung seiner Frau eine Reise nach den Niederlanden, wo er gleich einem Fürsten geehrt wurde. Nach seiner Heimkehr entstand eines seiner besten Gemälde, das meisterhafte Porträt des Nürnberger Patriziers Hieronymus Holzschuher, jetzt im Berliner Museum. Seine Stellung zu den seine Zeit mächtig bewegenden reformatorischen Fragen legte er in den sogenannten „vier Temperamenten" nieder, die er dem Rate seiner Vaterstadt verehrte (jetzt in der Münchener Pinakothek). Auf zwei Tafeln malte er Johannes und Petrus, Paulus und Markus und gab in der begleitenden Zuschrift die Erklärung, wie er diese als Grundpfeiler der ursprünglichen christlichen Lehre in ihrer Reinheit betrachte. In die letzten Jahre seines Lebens fallen vorzugsweise wissenschaftliche Arbeiten (über Geometrie, Befestigungskunst, Verhältnisse des menschlichen Körpers). Er starb 1528 vor Vollendung seines 57. Lebensjahres.

Neben Dürer stellt sich ebenbürtig der Augsburger Hans Holbein der Jüngere. Er wurde 1498 geboren, verließ sehr früh seine Vaterstadt

und wandte sich (1515) nach Basel, wo er Arbeiten mancherlei Art übernahm. So bemalte er eine Tischplatte mit volkstümlichen Späßen und mit



Abb. 237. Ritter, Tod und Teufel. Von Albrecht Dürer.

einer Darstellung des „Niemand", dem alles Ungeschick und alle Verkehrtheit aufgebürdet wird, ferner das Aushängeschild eines Schulmeisters u. a. Erasmus' Lob der Narrheit versah er mit humoristischen Federzeichnungen. Frühzeitig



Abb. 238. Die Madonna des Bürgermeisters Meier. Von Hans Holbein d. J. Darmstadt.

bewährte er sich als Porträtmaler und schuf die Bildnisse des Bürgermeisters Meier und seiner Frau sowie das seiner eigenen Frau und seiner Kinder. In seinen biblischen Szenen — so in den acht Bildern der Passion und in

zehn getuschten Zeichnungen der Leidensgeschichte — vertritt er einen strengen Realismus, dem es ausschließlich auf die lebendige Wahrheit ankommt. Wohl das schönste unter den religiösen Bildern Holbeins ist die Madonna des Bürgermeisters Meier, dessen Original sich im großherzoglichen Schlosse zu Darmstadt befindet (Abb. 238), während Dresden eine gute Nachbildung besitzt. Vor der Himmelskönigin, die hoheitsvoll und doch milde in einer Nische steht, knieen einerseits der Bürgermeister mit zwei Söhnen, andererseits seine erste und zweite Frau mit einer halbwüchsigen Tochter. Kaum minder bedeutend ist die im städtischen Museum zu Solothurn befindliche Madonna mit dem hl. Ursinus und Martinus.

Die mit der religiösen Bewegung zusammenhängende kunstfeindliche Stimmung in seiner Heimat veranlaßte Holbein, im Herbste 1526 nach England




Abb. 239. Zwei Bilder aus der Folge: Der Totentanz. Von Hans Holbein d. J.

zu reisen, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Heinrichs VIII., Thomas More, freundliche Aufnahme fand. 1529 kehrte er zwar nach Basel zurück, aber die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf reichere Beschäftigung führten ihn bald wieder nach London, wo er sich völlig einbürgerte und in die Dienste Heinrichs VIII. trat. Er widmete sich nun fast ausschließlich der Porträtmalerei und malte wiederholt die königliche Familie (Heinrich VIII., Jane Seymour, Anna von Cleve), Glieder des englischen Adels und andere, so den Sieur de Morette (Dresden), den Kaufmann Gyzen (Berlin), den königlichen Falkonier Robert Chesemann (Haag).

Von Holbeins Holzschnittwerken ist außer der Illustration des alten Testaments vor allem der Totentanz zu erwähnen, der 1538 in Lyon erschien. Ebenso humoristisch und volkstümlich wie ernst und tiefsinnig führt er hier die Macht des Todes vor die Augen, vor dem weder Alter noch Stand Gnade findet (Abb. 239). Holbein starb 1543 in London.

An die beiden größten deutschen Meister, Dürer und Holbein, reicht der

fruchtbare Lukas Cranach nicht heran. Er verdankt seine Volkstümlichkeit vorzugsweise seinem persönlichen Verhältnisse zu den Reformatoren und seiner treuen Anhänglichkeit an seine Herren, die Kurfürsten von Sachsen. Er hieß eigentlich Lukas Müller und erhielt seinen Beinamen von dem fränkischen Orte Cronach, wo er 1472 geboren war. Er wurde 1504 Hofmaler Friedrichs des Weisen, später auch Hausbesitzer und Bürgermeister von Wittenberg, widmete dann seine Dienste auch Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmütigen, teilte nach dem unglücklichen Schmalkaldischen Kriege des letzteren Gefangenschaft in Augsburg und folgte ihm dann nach Weimar, wo er 1553 starb. Wir verdanken ihm u. a. die Porträts Luthers, Melanchthons und Katharinas von Bora. Seine Madonnenbilder haben das Sinnige, Freundliche deutscher Hausfrauen. Zu seinen besten Bildern der Art gehört die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abbild. 240). Von seinen Altarbildern sind die wichtigsten das große Werk in der Kirche zu Schneeberg im Erzgebirge mit Kreuzigung, Abendmahl, Auferstehung der Toten und Jüngstem Gericht; ferner das Gemälde in der Stadtkirche zu Wittenberg, das in der Mitte das Abendmahl zeigt, während links Melanchthon tauft, rechts Bugenhagen bindet und löst, darunter Luther predigt; endlich das Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar, auf dem sich in der Mitte Christus am Kreuz befindet, während links von ihm Luther und Cranach stehen, der letztere von einem Blutstrahl getroffen, der aus Christi Seite hervorspringt; rechts sieht man Christus als Überwinder des Drachen, auf den Flügeln Johann Friedrich und seine Familie. Außerdem schuf Cranach, veranlaßt durch sein Studium des



Abb. 240. Ruhe auf der Flucht. Von Lukas Cranach d. Ä. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

menschlichen Körpers, eine große Anzahl von Bildern wie Adam und Eva, Lucrezia, Urteil des Paris u. a., pflegte auch den Holzschnitt, namentlich wo es galt, wie z. B. in den für Luthers Neues Testament geschnittenen Blättern, die Sache der Reformation zu fördern.

4. Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.

Während auf politischem Gebiete der Absolutismus alles selbständige nationale Leben niederhielt, erlebte die Malerei im 17. Jahrhundert als Lieblingskunst der Zeit eine vielseitigere und ausgedehntere Pflege, als ihr jemals vorher zuteil geworden war. Einmal erweiterte sich ihr geographisches Gebiet, indem sie nicht nur in Italien, Brabant und Holland, sondern auch in Spanien, Frankreich und England geübt wurde, während sie nur in Deutschland infolge des Dreißigjährigen Krieges darniederlag; andererseits wurde aber auch ihr Anschauungskreis ein viel umfassenderer. Der Protestantismus sprengte die bisherigen Fesseln der Überlieferung, so daß der Künstler jetzt mit freierem Blicke ebensowohl die Vergangenheit wie die Gegenwart mit ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit in seinen Bereich zog. Nunmehr traten die Historienmalerei, das Genre, die Landschaft, das Tierstück, das Stilleben als eigenartige und selbständige Gattungen auf. Begreiflich wird aus dem Gesagten auch, daß man alle Gegenstände in möglichster Übereinstimmung mit der Wirklichkeit darzustellen sich bemühte, daß also der Realismus die herrschende Richtung war. Auch der Katholizismus mußte sich mit derselben abfinden. Da der Kirche daran lag, nicht nur den durch den Protestantismus geschmälerten Besitzstand zu erhalten, sondern womöglich das Verlorene wiederzugewinnen, war ihr die Kunst ein willkommenes Mittel, die alte Herrschaft über die Gemüter neu zu befestigen.

a. Italienische Malerei.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts waren fast alle italienischen Schulen dem sogenannten Manierismus (der Künstelei) und einem rein äußerlichen Idealismus verfallen. Demgegenüber bemühen sich die Künstler des 17. Jahrhunderts, die Malerei wieder auf den Boden der Natur zu stellen, und befleißigen sich einer möglichst getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit. Daneben unterlassen doch auch manche nicht, die großen Meister der Vergangenheit zu studieren, um von ihnen zu lernen. Wenn man die letzteren, weil sie sich das Beste, was die Vergangenheit bot, auswählen wollten, Eklektiker genannt hat, die anderen aber Naturalisten, so darf man doch nicht übersehen, daß auch die ersteren der Natur folgen wollen.

Zu den Eklektikern rechnet man die Caracci aus Bologna. Lodovico Caracci (1555—1619), der sich durch das Studium Correggios und der Venezianer gebildet hatte, regte auch seine Neffen Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange an und gründete mit ihnen in Bologna eine Akademie. Während die beiden zuerst Genannten sich mehr der Lehrtätigkeit hingaben, war Annibale vorzugsweise als Maler beschäftigt. Er gibt in seinen Bildern nicht selten einen Nachklang an die großen Maler des 16. Jahrhunderts. Genannt werden mögen der hl. Rochus, Almosen austeilend (Dresden); le Silence du Carache (der kleine Johannes steht vor dem schlummernden Jesusknaben, im Begriff, ihn zu berühren; da legt

Maria warnend den Finger an den Mund); endlich die Fresken, mit denen er den Palazzo Farnese zu Rom schmückte. In Anordnung und Stil erinnern sie an Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle.

Einer der beachtenswertesten Schüler der Caracci ist Domenichino aus Bologna, eigentlich Domenico Zampieri (1581—1641). Seine vier Evangelisten an den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom gemahnen an den großen Stil des Cinquecento. In anderen Fresken zeigt er eine lebendige Naturbeobachtung und ein volkstümliches Streben. Sein Tafelbild Petrus Martyr erinnert an das gleichnamige Gemälde Tizians. Sein bedeutendstes Altargemälde ist die letzte Kommunion des hl. Hieronymus (Vatikan): der greise, gebrechliche Heilige, von seinem treuen Löwen begleitet und von seinen Freunden unterstützt, empfängt mit tiefer Inbrunst die heilige Hostie.

Auch Guido Reni (1575—1642) ist ein Schüler der Akademie zu Bologna. Seine Neigung zum Naturalismus verraten die Bilder seiner früheren Zeit: die Kreuzigung des Petrus (Vatikan), die Einsiedler Paulus und Antonius (Berlin), der bethlehemitische Kindermord (Bologna). Zu seinen besten Erzeugnissen gehören die Trauer um den Leichnam Christi in Bologna, die Himmelfahrt der Maria (München), besonders aber das Freskobild im Gartensaale des Palazzo Rospigliosi zu Rom: Aurora, Rosen streuend, schwebt vor dem Viergespann des Sonnengottes einher, das die Horen in anmutigem Tanze umkreisen. Später verfiel der Künstler, namentlich in seinen Darstellungen des leidenden Christus und der schmerzensreichen Mutter, einer weichlichen Sentimentalität. Von seinen Frauenköpfen ist der unter dem Namen Beatrice Cenci gehende der bekannteste (Abb. 241), andere erinnern an den Niobekopf.

Das Haupt des entschiedeneren Naturalismus ist Michelangelo Amerighi, nach seinem Geburtsorte Caravaggio genannt (1569—1609). Er ist wild und leidenschaftlich in seinen Gemälden wie in seinem Leben. Die heiligen Vorgänge versetzt er durchaus auf den Boden der Wirklichkeit. Am glücklichsten ist er darum in Bildern, deren Gegenstand dem Leben entnommen ist, wie in den falschen Spielern (Dresden), der wahrsagenden Zigeunerin u. a.

Caravaggio mußte einer Bluttat wegen Rom verlassen und begab sich nach Neapel, wo der klassische Idealismus niemals Boden gewonnen hatte. Eine der seinigen verwandte Richtung vertrat hier namentlich der Spanier Giuseppe Ribera, Spagnoletto genannt (1588—1656), der es liebte, die Qualen der Märtyrer in aller Anschaulichkeit darzustellen, der freilich auch Weicheres und Zarteres zu malen verstand, wie z. B. die hl. Agnes in Dresden. Auf ähnlichen Bahnen bewegt sich zuweilen der Neapolitaner Salvator Rosa (1615—1673), der auch als Landschaftsmaler Tüchtiges leistet. Wildnisse und Einöden, mit unheimlichen Gestalten ausstaffiert, das sturmgepeitschte Meer und düstere Felsenschluchten weiß er mit markiger Kraft zu malen.

In Venedig entwickelte sich im 18. Jahrhundert noch einmal ein erfreuliches Kunstschaffen, dessen Hauptvertreter Giov. Battista Tiepolo (1696 bis 1770) ist. Er ist ein außerordentlich fruchtbarer und phantasiebegabter Maler, der mit genialer Leichtigkeit in Kirchen und Palästen eine Fülle von dekorativen Werken, außerdem aber auch Radierungen und Ölbilder geschaffen hat. Zu seinen hervorragendsten Werken gehören die Fresken im Palazzo

Labbia in Venedig, welche Szenen aus der Geschichte des Antonius und der Kleopatra: ein Gastmahl und die Abreise der Kleopatra vorführen. Im



Abb. 241. Beatrice Cenci. Von Guido Reni. Rom, Palazzo Barberini.

Treppenhause des Würzburger Schlosses huldigen die vier Weltteile dem Herzogtum Franken, im Kaisersaale vermählt sich Barbarossa mit Beatrice von Burgund und verleiht dem Bischof von Würzburg die Herrschaft über Franken; im Königsschloß zu Madrid finden sich mythologische und allegorische Darstellungen.

b. Spanische Malerei.

Noch im 16. Jahrhundert ist die spanische Malerei einerseits von den Niederlanden, die zu Spanien gehörten, andererseits von Italien abhängig, für dessen Künstler namentlich Karl V. und Philipp II. eine Vorliebe besaßen. Erst im 17. Jahrhundert entwickelte sich eine eigenartige spanische Malerei, die von der Kirche die Richtung auf die feurige Andacht, die selbstvergessende Askese



Abb. 242. Herzog von Olivares. Von Velasquez de Silva. Madrid, Museum.

und die schwärmerische Verzückung erhielt, wozu sich als nationales Erbteil die Liebe zur Naturwahrheit und die stolze Selbstgenügsamkeit gesellten. Sevilla, die reichste und geistig hervorragendste Stadt, wo sich der Handel mit Amerika konzentrierte, ist der Sitz der bedeutendsten Schule. Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660) ist ihr Hauptmeister. Er weiß seine Gestalten so greifbar vor den Beschauer hinzustellen, als ob die Natur selbst sie gebildet hätte. Dabei ist seine Farbengebung von einer wunderbaren Kraft und Lebensfrische; namentlich aber zeigt seine Behandlung der Luftwirkung und des Helldunkels eine Vollkommenheit, wie sie sich kaum sonstwo wiederfindet. Durch

den allmächtigen Minister Philipps IV., den Grafen von Olivares, wurde er frühzeitig an den Hof berufen, zum Hofmaler ernannt und dadurch vorzugsweise auf die Pflege des Porträts hingewiesen. Er malte wiederholt die könig-



Abb. 243. Die heilige Familie. Von Murillo. Paris, Louvre.

liche Familie, die Großen des Hofes, namentlich den Herzog von Olivares (Abb. 242), ja selbst die Zwerge und Spaßmacher des königlichen Hofhaltes. Zu seinen frühesten Arbeiten gehören namentlich Szenen und Figuren aus dem Volksleben, so der Wasserverkäufer (el aguador) in Apsleyhouse zu London

und die Trinker (los borrachos) im Museum zu Madrid. Später schuf er in derselben Art die Teppichwirkerinnen, auch die Ehrendamen (las meninas), ein Bild, auf dem der Künstler sich selbst an der Staffelei darstellt, damit beschäftigt, die kleine Prinzessin Margarete mit ihren Hoffräulein, zwei Zwergen und einem großen Hunde zu malen. Einmal hat er auch einen historischen Vorgang geschildert, die Übergabe der Schlüssel von Breda an den spanischen Feldherrn Spinola. Das Bild hat von den aufragenden Lanzen der spanischen Soldaten den Namen las lanzas erhalten.

Ebenbürtig steht neben Velasquez der etwas jüngere Bartolomé Estéban Murillo (1617—1682). Er wirkte ausschließlich in Sevilla und ist einer der fruchtbarsten Künstler, von dem man gegen 400 Bilder zählt. Auch er sah in der Natur und dem wirklichen Leben seine eigentlichen Lehrmeister und stellte daher in seinen ersten Bildern mit Vorliebe Bauern, Gassenjungen, Blumenmädchen u. dergl. dar (Münchener Pinakothek, Louvre). Das Hauptfeld seiner Tätigkeit aber ist die religiöse Kunst. Auch hier hat er in seinen besten Schöpfungen die naturalistische Grundlage nicht aufgegeben, so in den Madonnenbildern zu Dresden, Florenz, Sevilla u. s. w., in der heiligen Familie (Abb. 243) und in der Geburt der Maria im Louvre u. a. Den höchsten Ausdruck religiöser Inbrunst erreicht er jedoch in den von den Spaniern als Konzeptionen bezeichneten Bildern, wo die Madonna, auf Wolken stehend und von Engelsreigen umgeben, in seliger Verzückung dessen gewiß wird, daß sie des Heilands Mutter werden soll. Eins der schönsten dieser Art befindet sich im Louvre, andere in Sevilla, Madrid u. a. a. O. Ihnen verwandt sind die zahlreichen Schilderungen von Visionen und Verzückungen, z. B. der jugendliche Johannes im Museum zu Madrid, der hl. Franziskus, der in zärtlicher Inbrunst den Gekreuzigten umarmt, der hl. Antonius von Padua, der das ihm von Engeln zugetragene Christkind mit inniger Liebe an die Brust drückt.

c. Niederländische Malerei.

Reicher und vielseitiger als selbst in Italien und Spanien entfaltete sich die niederländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in den Schulen von Brabant (Flandern) und von Holland. Durch beide geht ein Zug echt nationaler Empfindung, beide huldigen durchaus der naturalistischen Darstellungsweise.

Brabant blieb trotz der schweren Kämpfe des 16. Jahrhunderts dem Katholizismus und Spanien erhalten. Die Schule von Brabant schloß sich darum enger an die Überlieferung an und wurde ebenso wie die italienische und spanische von dem wiederbelebten Katholizismus wesentlich beeinflußt.

Der Gründer und das Haupt der Schule ist Peter Paul Rubens. Sein Vater war um des Evangeliums willen nach Deutschland geflohen, und hier wurde ihm Peter Paul 1577 in Siegen geboren. Später wurde die Familie wieder katholisch und kehrte nach des Vaters Tode nach Antwerpen zurück. Hier bildete sich Rubens zum Maler, ging dreiundzwanzigjährig nach Italien, wo er in die Dienste des Herzogs Gonzaga von Mantua trat, und studierte die älteren Meister, entlehnte von ihnen auch einzelne Züge, ohne jedoch seine Eigenart preiszugeben. 1608 kehrte er wieder in die Heimat zurück und gründete sich durch seine Vermählung mit Isabella Brandt ein glückliches

und behagliches Hauswesen. Das Doppelporträt des Künstlers und seiner Gemahlin, die traulich in einer Laube beieinander sitzen (Pinakothek, München), gibt Zeugnis von diesem Glücke. Leider wurde dasselbe durch den Tod Isabellas zerstört (1626). In den darauffolgenden Jahren wurde der feingebildete und weltmännisch gewandte Künstler wiederholt mit diplomatischen Aufträgen betraut, die ihn nach Paris, Madrid und London führten. 1630 verheiratete er sich zum zweiten Male, und zwar mit der schönen Helene Fourment, deren Züge er nicht nur in Familienbildern und Porträts, sondern auch auf seinen großen religiösen und mythologischen Bildern immer wieder dargestellt hat. 1640 ist er gestorben.



Abb. 244. Die Kreuzaufrichtung. Von P. P. Rubens. Dom zu Antwerpen.

Die Zahl seiner Bilder ist eine erstaunlich große. Die gediegensten sind die bald nach seiner Rückkehr aus Italien entstandenen; bei den massenhaften Bestellungen der späteren Zeit mußte er die Hilfe seiner zahlreichen Schüler in Anspruch nehmen. Seine Altarbilder behandeln die mannigfachsten Gegenstände meist in einem Augenblicke leidenschaftlicher dramatischer Bewegung. So die Kreuzaufrichtung (Abb. 244) und die Kreuzabnahme im Dome zu Antwerpen; die Beweinung des Gekreuzigten, der ungläubige Thomas, die Anbetung der Könige (Akademie daselbst); eine Himmelfahrt der Maria; Maria überreicht dem hl. Ildefonso ein Meßgewand; die Wunder des Franziskus Xaverius und Ignatius von Loyola (Belvedere zu Wien); ein kolossales Jüngstes Gericht (München). Sein überströmendes Lebensgefühl und sein kräftiges sinnliches Empfinden zeigen namentlich seine mythologischen Bilder, z. B. die Amazonenschlacht, der Raub der Töchter des Leukippos durch Kastor und Pollux (München), Perseus und Andromeda (Petersburg), Raub der Proserpina (Berlin), ferner seine Silene, Satyrn und Nymphen. Auch in profangeschichtlichen Darstellungen ist er Meister. Die Geschichte des Decius erzählt er in der knappen, scharf charakterisierenden Weise Shakespeares (Galerie Liechten-

stein, Wien), die Geschichte der Maria von Medici und ihres Gemahls, Heinrichs IV., behandelt er in der dem Zeitgeschmacke zusagenden allegorischen Weise (Louvre). Endlich müssen auch noch seine Genrebilder (Bauerntanz im Louvre), seine Tierstücke (Löwen- und Wolfsjagden, der kalydonische Eber), seine Landschaften und seine zahlreichen Porträts erwähnt werden, um ein annäherndes Bild seiner Fruchtbarkeit und Universalität zu geben.

Unter Rubens' Schülern nimmt Anton van Dyck aus Antwerpen (1599



Abb. 245. Die Kinder Karls I. Von van Dyck. Dresden, Museum.
(Nach Original-Photographie von Franz Hanfstaengl, München.)

bis 1641) die erste Stelle ein. Die energische Weise seines Meisters übertrieb er anfänglich noch, wie z. B. die Dornenkrönung Christi (Berlin) beweist. Eine maßvollere, edlere Schönheit gewann er durch einen längeren Aufenthalt in Italien, wo besonders Tizian ihn fesselte. Van Dyck bringt nicht wie Rubens das äußerlich bewegte Leben, sondern mit Vorliebe die innere Welt der Empfindungen, namentlich elegische Stimmungen, zur Darstellung, so in den drei bußfertigen Sündern (Magdalena, David und der verlorene Sohn) vor Maria (Berlin), in den Darstellungen Christi am Kreuz, der Trauer um den Leichnam Christi u. s. w. 1632 siedelte er als Hofmaler des Königs Karl I. nach London über, heiratete eine Hofdame und wurde nun vorzugsweise

Porträtmaler. Die Porträts seiner früheren Zeit, die meist Personen aus bürgerlichen Kreisen darstellen, haben eben darum auch etwas schlicht Natürliches und Gediegenes. In seinen späteren Bildnissen muß manchmal der Ausdruck aristokratischen Selbstbewußtseins, die elegante Haltung und das zierliche Auftreten die Naturwahrheit ersetzen. Zu seinen besten Bildern gehören die Reiterbildnisse Kaiser Karls V. (Uffizien), des Prinzen Thomas von Carignan (Turin) und König Karls I. (London), ferner das Porträt Karls I. (Louvre) und die Kinder desselben in den Galerien zu Windsor, Turin und Dresden (Abb. 245). Links steht der spätere König Karl II., in der Mitte Jakob, rechts die Prinzessin Maria.

Die allgemeine Richtung der Malerei mußte die Augen natürlich auch auf das Alltagsleben mit seinen einfachen Zuständen lenken, und wenn auch bei



Abb. 246. Raufende Spieler. Von Adrian Brouwer. München, Alte Pinakothek.

Rubens mit seiner auf das Große gerichteten Darstellung das Genre nur nebenbei Berücksichtigung fand, so kamen doch andere Künstler dem allgemeinen Interesse für Volksszenen und charakteristische Figuren aus dem Volksleben entgegen. Je nachdem die Darstellung in die niederen, derberen oder die höheren, feineren Kreise der menschlichen Gesellschaft führt, unterscheidet man ein niederes oder höheres Genre.

Noch im Ausgange des 16. Jahrhunderts war es Peter Brueghel (spr. Breugel) der Ältere († 1569), der sogenannte Bauernbrueghel, der Gestalten aus dem Leben des niederen Volkes mit urwüchsiger Komik und rücksichtsloser Naturwahrheit vorführte. Sein Sohn, Peter Brueghel der Jüngere (1564—1638), der allerlei Spukgeschichten in nächtlicher Beleuchtung darzustellen liebte, führte ebendeshalb den Namen Höllenbrueghel, während sein Bruder Jan (1568—1625), der besonders als Landschaftsmaler hervorragte, den Beinamen Sammet- oder Blumenbrueghel erhielt. Die Hauptvertreter des niederen Genres im 17. Jahrhundert sind Adrian Brouwer († 1638) und David Teniers der Jüngere (1610—1690). Der erstere, der nach einem unsteten Leben zu Antwerpen in Not und Elend frühzeitig starb, stellt das niedere Volk dar, wie es im Wirtshaus trinkt, spielt und sich prügelt

(Abb. 246). Der andere, in Rubens' Schule gebildet, führt kleinere Gruppen in ähnlichen Situationen vor, schildert größere Volksmassen bei Kirmeß- und Tanzbelustigungen, malt mit allerlei phantastischem Teufelsspuk die Versuchungen des hl. Antonius und läßt mit ergötzlichem Humor Affen das Leben und Treiben der Menschen nachahmen.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts ist die Entwicklung der holländischen Malerei im wesentlichen dieselbe wie die der vlämischen (brabantischen).



Abb. 247. Selbstbildnis von Frans Hals d. Ä. mit seiner zweiten Gattin. Amsterdam, Reichsmuseum.

Mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts jedoch schlägt sie eine wesentlich verschiedene Richtung ein. Nach schweren und blutigen Kämpfen hatte sich in Holland auf durchaus bürgerlicher Grundlage ein neues, protestantisches Staatswesen entwickelt, das in politischer und religiöser Freiheit die sicherste Gewähr seiner Existenz fand. Madonnen und Heiligenbilder verboten sich nunmehr von selbst. Um so entschiedener wandten sich die Maler der Gegenwart zu und brachten sie mit Vorliebe in der Form des Porträts und der Porträtgruppe zur Darstellung. Schon im 16. Jahrhundert liebten es die Gilden und ihre Vorsteher (Regenten), sich in ihrer Gesamtheit malen zu lassen. So entstanden die Schützen- und Regentenstücke, die auch wohl von dem Versammlungshause (doelen) der Betreffenden Doelenstücke heißen. Es ist ein

starkes, mutiges, selbstbewußtes Geschlecht, das uns in diesen Bildern entgegentritt, und das erscheint uns begreiflich, wenn wir bedenken, daß es, ganz auf sich selber gestellt, fast ein halbes Jahrhundert hindurch für seine Freiheit Gut und Blut geopfert hat.

Aus der großen Zahl der holländischen Meister müssen zwei vor allen herausgehoben werden: Frans Hals und Rembrandt Harmensz van Rijn. Der erstere (1584—1666) ist ausschließlich in Haarlem tätig gewesen,



Abb. 248. Die Nachtwache. Von Rembrandt. Amsterdam, Reichsmuseum.

wo sich im Rathause acht seiner großen Doelenstücke finden: die Schützen beim Mahl, bei der Beratung, beim Ausmarsch, die Vorsteher und die Vorsteherinnen des Altmänner- und Altweiberhauses u. s. w. Dazu kommen Einzelporträts, u. a. auch das Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau (Abb. 247), ferner genrehaft dargestellte Figuren, z. B. lustige Zechbrüder, charakteristische Volksfiguren wie die Hille Bobbe (Berlin), ein abschreckend häßliches altes Weib mit Zinnkrug und Eule.

Rembrandt wurde 1606 zu Leyden geboren, lebte und wirkte aber seit 1631 in Amsterdam, wo er glücklich an der Seite seiner anmutigen Gattin Saskia von Ulenburg lebte. Wiederholt hat er in Studienköpfen und Gemälden ihre Züge verewigt. Leider starb sie schon 1642, und nun geriet er trotz seines Fleißes in immer wachsende Geldbedrängnisse, die 1656 zum Bankerott

und zur Versteigerung seiner reichen Sammlungen von Kunstwerken und Antiquitäten führten. Verdüstert zog er sich mehr und mehr von der Welt zurück und starb 1669 in Dürftigkeit.

Rembrandt hat sich während seines ganzen Lebens an die Natur gehalten und die Wirklichkeit mit scharfem Blick beobachtet. Seine Studienköpfe zeigen, wie er nicht müde wird, an Vater, Mutter, seiner Umgebung und sich selber (Abb. 249) Lichtwirkungen und seelischen Ausdruck zu erfassen. Mit derselben Schärfe sieht er die ihn umgebende Natur und fixiert seine Beobachtungen in seinen Radierungen. Mit Vorliebe bedient er sich des Helldunkels und hebt durch das gesammelte Licht im Gegensatz zu dem dunkeln Schatten der Umgebung seine Gestalten über das Gewöhnliche hinaus. Zu seinen frühesten Meisterwerken gehört die Vorlesung des Anatomen Tulp, der vor seinen Zuhörern einen Leichnam seziert (Haag), eigentlich ein Regentenbild, das Porträt der Vorsteher der Chirurgengilde. Ein zweites Bild der Art, 1642 entstanden, ist die sogenannte Nachtwache (Amsterdam – Abb. 248). Es stellt den Auszug der Schützengilde zum Preisschießen in fast nächtlicher Beleuchtung dar (daher der unrichtige Name), während es vielmehr das Sonnenlicht ist, das den Kapitän der Büchsenschützen Frans Banning Cocq und seinen Leutnant vor allen anderen hervorhebt. Ein drittes Regentenstück stammt aus seiner letzten Zeit: die Staalmeester, die Vorsteher der Tuchmacherzunft. Einer von ihnen erhebt sich, wie um zu reden, und so hat denn Rembrandt in diesem wie in den beiden anderen Bildern das äußerliche Nebeneinander der Gestalten in eine Handlung verwandelt und dadurch eine fesselnde Einheit geschaffen. Was Rembrandts biblische Bilder anbetrifft, so versetzt er seine Gestalten in die Gegenwart auf den Boden des wirklichen Lebens und sieht von idealen Zügen und klassischen Vorbildern ab. Zu erwähnen ist namentlich das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge (Petersburg); außerdem hat er das Neue Testament in zahlreichen Radierungen behandelt. Zu diesen gehören u. a. die



Abb. 249. Selbstbildnis Rembrandts. Berlin, Altes Museum.



Abb. 250. Das „Hundertguldenblatt“. Von Rembrandt.

Rückkehr des verlorenen Sohnes, Christus, Kranke heilend (das „Hundertguldenblatt" — Abb. 250 — so genannt, weil der Meister einen Abdruck davon für 100 Gulden verkauft haben soll) und die Auferweckung des Lazarus. Von den mit Vorliebe behandelten alttestamentlichen Vorgängen mögen das Opfer Abrahams (Petersburg), der Segen Jakobs (Kassel), Moses, die Gesetztafeln zertrümmernd (Berlin), das Opfer Manoahs (Dresden), die Geschichte des Simson und des Tobias genannt werden. In derselben realistischen Weise behandelt Rembrandt auch mythologische Vorgänge. Endlich haben wir noch seiner vortrefflichen landschaftlichen Radierungen sowie seiner in derselben Art



Abb. 251. Die Jagd. Von Jakob Ruisdael.
(Nach Original-Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden.)

ausgeführten Schilderungen des Volkslebens (der blinde Drehorgelspieler, Bettlerfiguren u. dergl.) zu gedenken.

Neben Rembrandt steht in Amsterdam durchaus selbständig Bartholomäus van der Helst da (1630—1670), als Porträtmaler mit Recht hochberühmt. Er weiß in gleichmäßig klarer Beleuchtung die Gestalten mit größter Naturwahrheit vorzuführen. Von seinen Porträtgruppen ist die bedeutendste das Festmahl der Bürgergarde zur Feier des westfälischen Friedens (Amsterdam).

Die meisten anderen holländischen Maler der Zeit stehen unter dem Einflusse von Frans Hals und Rembrandt. Ein Schüler des ersteren, später aber auch von Rembrandt beeinflußt, Adrian van Ostade aus Haarlem (1610 bis 1675), malt mit Vorliebe Bauernstücke. Von den Schülern Rembrandts, welche durchaus in die Malweise und die Gegenstände ihres Meisters eingehen, mögen

Ferd. Bol (1616—1680), Gerbrand van den Eeckhout (1621—1674) und Govaert Flinck (1615—1660) genannt werden. Beeinflußt von ihm ist auch Gabriel Metsu aus Leyden (1630 bis nach 1667), der das höhere Genre vertritt und sich darin an die beiden älteren Vertreter dieser Richtung, Gerhard Ter Borch aus Zwolle (1617—1681) und Gerhard Dou aus Leyden (1613—1675), anlehnt. Gerhard Ter Borch schildert in unübertrefflicher Weise die höheren Stände seiner Zeit in ihrer prächtigen äußeren Erscheinung und ihrem würdevoll gemessenen Benehmen. Dabei weiß er die vorgeführten Szenen dramatisch so zuzuspitzen, daß die Phantasie des Beschauers



Abb. 262. Der junge Stier. Von Paul Potter. Museum im Haag.
(Nach Original-Photographie von Braun, Clément & Co., Dornach.)

unwillkürlich zu weiterem Ausspinnen der angedeuteten Verhältnisse und Zustände angeregt wird, wie dies in ähnlicher Weise auf dem Gebiete des niederen Genres Jan Steen (1626—1679), der lustige Schenkwirt von Leyden, versteht. Gerhard Dou, der von Rembrandt die meisterhafte Behandlung des Helldunkels gelernt hat, veranschaulicht die Behaglichkeit und Gemütlichkeit des bürgerlichen Familienlebens. Fortgesetzt wird diese Richtung durch den eleganten und zierlichen Frans van Mieris aus Leyden (1635—1681), Pieter de Hooch aus Utrecht (1630 bis nach 1677), der sonnig heitere Stubenbilder malte, u. a.

Zu den genannten Malern gesellen sich noch einige andere, die eigenartige Richtungen vertreten. Die Landschaft in besonderer Beleuchtung — im Silberglanze des Mondes oder im Schein einer nächtlichen Feuersbrunst — schildert Aart van der Neer aus Amsterdam (1603—1683). Der einfachen Szenerie,

wie sie die Natur Hollands bietet, weiß Jakob Ruisdael aus Haarlem (1628 bis 1682) durch seltene Treue im einzelnen, durch feine Beobachtung der Lichtwirkung, durch sorgfältig abgewogene Gegensätze den höchsten poetischen Ausdruck zu geben (Abb. 251). In ähnlicher Richtung bewegt sich Meindert Hobbema aus Amsterdam (1638—1709). Einen idyllischen Charakter trägt die Landschaft bei Adrian van de Velde aus Amsterdam (1635—1672). Er schildert Herden, im Bruchland weidend, weiß aber auch mit demselben Reize die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche, Strandbilder, Jagden u. s. w. darzustellen. Auch Albert Cuyp aus Dortrecht († 1691) ordnet die Tierwelt in harmonischer Weise in die Landschaft ein, während Paul Potter aus Enkhuizen (1625—1654) in seinen Bildern die in ihrer Eigenart erfaßten und dargestellten Tiere (Rinder, Ziegen, Schafe) entschieden in den Vordergrund treten läßt (Abb. 252). Allart van Everdingen (1621—1675) sucht sich den Stoff zu seinen Bildern in Norwegen. Genre und Landschaft verschmilzt in seinen zahlreichen Jagd- und Kriegsszenen Philipp Wouwerman aus Haarlem (1619—1668). Als Seemaler ist Ludolf Backhuisen aus Emden (1633 bis 1707), vor allem aber Willem van de Velde der Jüngere, der Bruder Adrians (1633—1707), zu nennen. Stadtansichten (Veduten) hat Jan van der Heyden, totes Geflügel und Wild Jan Weenix aus Amsterdam (1640—1719), das Leben des Hühnerhofes Melchior Hondekoeter aus Utrecht (1636—1695) gemalt. In der Darstellung des sogenannten Stillebens und in Blumenstücken — Bilder, welche die Freude an den reichen Gaben der Natur, das liebevolle, gemütliche Verhältnis zu dem Kleinen und Alltäglichen oder auch das häusliche Behagen offenbaren — treten Jan de Heem (1608—1684), Rachel Ruysch (1664—1750), Hollands größte Blumenmalerin, und Jan van Huysum (1682—1749) hervor.



Abb. 253. Der Geburtstag des Vaters. Von D. Chodowiecki.

d. Deutsche, französische und englische Malerei.

In Deutschland war die Malerei Ende des 16. Jahrhunderts zu einer manierierten Nachahmung der Italiener herabgesunken. Nur Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1620), seit 1600 dauernd in Rom, verriet mit seinen zierlichen Landschaften und Historienbildern aus der Bibel und der Mythologie einen feinen Sinn für malerische Wirkung. Mehr durch sein Buch über Künstler (Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malereikünste) als durch seine Gemälde hat sich Joachim Sandrart aus Frankfurt (1606—1688) bekannt gemacht. Herden und Hirten der Campagna malt Johann Heinrich Roos (1631—1685), ebenfalls aus Frankfurt. Von seinen vier Söhnen ist Philipp Peter Roos († 1705) unter dem Namen

Rosa di Tivoli als fruchtbarer Tiermaler bekannt. Der Augsburger Philipp Rugendas (1666—1742) stellte namentlich Schlachten und Szenen aus dem Soldatenleben dar. Sein Schüler Johann Elias Ridinger († 1767 in Augsburg) schildert mit feiner Beobachtungsgabe — hauptsächlich auch in Kupferstichen — die Tierwelt. Der Norden Deutschlands stand mehr unter holländischem Einflusse. Als Bildnismaler trat besonders der Hamburger Balthasar Denner hervor (1685—1749) mit seiner peinlichen Genauigkeit bis ins kleinste.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vertritt Daniel Chodowiecki, geboren in Danzig 1726, gestorben als Direktor der Berliner Kunstakademie 1801, eine unbefangene Anschauung und treue Wiedergabe des wirklichen Lebens. Sein eigentliches Feld war die Radierung und der Kupferstich,



Abb. 254. Aus Jacques Callots „Passion".

die er hauptsächlich zum Zwecke der Illustration (z. B. von Lessings Minna von Barnhelm, Vossens Luise, Goethes Hermann und Dorothea) verwendete. Mit scharfem Blick, ebenso gemütlich als humoristisch schilderte er auch die bürgerlichen Lebenskreise, in denen er sich bewegte (Abb. 253). Eng befreundet war ihm der bedeutendste Bildnismaler seiner Zeit, Anton Graff (1736 in Winterthur geboren, 1813 in Dresden gestorben), der gleich ihm sich einer treuen Naturauffassung befleißigte. Wir verdanken ihm die Porträts Gellerts, Wielands, Lessings u. a. Als tüchtiger Porträtmaler wirkte der Berliner Akademiedirektor Antoine Pesne (1683—1757). Auch Wilhelm Tischbein (1751 bis 1829), der sonst der klassizistischen Richtung folgt, leistete im Bildnis Erfreuliches (Goethe auf den Ruinen Roms). Als Landschaftsmaler fand Philipp Hackert, geboren 1737 in Prenzlau, gestorben 1807 in Florenz, den Weg in die Natur (Campagna-Landschaften). Kein Geringerer als Goethe hat sein Leben beschrieben.

In Frankreich ist der Realismus im 17. Jahrhundert nur durch wenige Maler vertreten, vor allem durch Jacques Callot (1592—1635), der fast ausschließlich als Zeichner und Kupferstecher tätig war (Abb. 254) und das



Abb. 255. Ideale Landschaft (mit Orpheus). Von Nicolas Poussin. Paris, Louvre.



Abb. 256. Landschaft. Von Claude Lorrain. München, Alte Pinakothek.

Volks- und Soldatenleben mit scharfer Beobachtungsgabe und feinem Humor darzustellen wußte (Les grandes misères de la guerre). Die herrschende Richtung ist die klassizistische, und die meisten Künstler betrachten Rom und Italien als ihre wahre Heimat. So ist Nicolas Poussin (1594—1665) fast ausschließlich in Rom tätig gewesen, hat dort Raffael und die Antike studiert und seine Stoffe aus der Bibel, der Mythologie und der alten Geschichte in die edlen Formen der Alten gekleidet. In seinen Landschaften geht er zwar von der Natur aus (Umgegend Roms), aber er idealisiert (stilisiert) sie und entnimmt



Abb. 257. Nonnen. Von Philippe de Champaigne. Paris, Louvre.

die zur Belebung der Landschaft dienende Staffage dem klassischen Altertum (Abb. 255) oder der Bibel. So wird er Schöpfer der heroischen oder idealen Landschaft. Weiter gepflegt wird diese Gattung durch seinen Schwager Gaspard Dughet, genannt Poussin (1613—1675). Ihren Höhepunkt aber erreicht die idealistische Landschaftsmalerei in dem Lothringer Claude Gelée, genannt Lorrain, geboren 1600, von 1627 bis zu seinem Tode (1682) in Rom tätig. Er hat die italienische Natur eingehend studiert, stellt sie aber verklärt und fast stets mit dem Ausdruck heiterer Ruhe und Glückseligkeit dar (Abb. 256). In der Kunst seiner Abtönung von Licht und Schatten ist er unerreicht. Da schon bei seinen Lebzeiten manches unechte Bild unter seinem Namen verkauft wurde, verfertigte er getuschte Federzeichnungen von seinen Gemälden und sammelte sie unter dem Namen liber veritatis (Buch der Wahrheit). — Auch Eustache Le Sueur (1616—1655) ist, obwohl er nicht in Italien gewesen ist, von den Italienern und Poussin beeinflußt. Er hat in 22 Bildern das Leben des heiligen Bruno, des Stifters des Karthäuserordens,

dargestellt. Kirchenbilder in ernstem, strengem Geist schuf Philippe de Champaigne (1602—1671); in seinen Porträts ist er von den Niederländern abhängig (Abb. 257). Am entschiedensten verkörpert das Zeitalter Ludwigs XIV. mit seinem äußerlichen Prunk Charles Le Brun, der als Baumeister die Innenarchitektur, als Maler mit Hilfe seiner Schüler die Wand- und Deckenbilder des Schlosses zu Versailles schuf. Als Vorlagen für Gobelins malte er fünf große Ölbilder aus dem Leben Alexanders des Großen.



Abb. 258. Frühstück im Freien. Von Antoine Watteau.

Nach dem Tode Ludwigs XIV. versuchte man wieder natürlicher zu werden. Antoine Watteau (1684—1721) malt zuerst in der Art Teniers' Soldaten und Bauern, dann Gestalten der französischen Komödie und die Hirtinnen und Schäferinnen der fêtes galantes des vornehmen Frankreich (Abb. 258). Ihm folgen als Maler der Gesellschaft Nicolas Lancret († 1743) und Jean Baptiste Pater († 1736). Französische Zierlichkeit macht sich auch in den Vertretern der dekorativen Malerei François Boucher (1703—1773) (Abb. 259) und dessen Schüler Fragonard (1732—1806) geltend. Besonders

beliebt war die Pastellbildnismalerei. Ihre Hauptvertreter sind De la Tour († 1788), der Maler der Pompadour (Louvre), und Liotard († 1789), dessen Wiener Schokoladenmädchen (Dresden) allbekannt ist.

Unter Rousseaus Einfluß strebt auch die Kunst dahin, durch Rückkehr zur Natur der Verderbtheit der bürgerlichen Gesellschaft entgegenzuarbeiten, und wird moralisch. Jean Simeon Chardin (1699—1779) malt friedliche Familienszenen und findet den Weg in die Kinderstube (Abb. 260). Jean-Baptiste Greuze (1725—1805) gibt in seinen Bildern, wie „des Vaters Fluch", „des Alters Trost", Sittenbilder, die abschrecken und anziehen sollen. Er malt auch anmutige Mädchengestalten (Abb. 261).



Abb. 259. Pastorale. Von François Boucher. Paris, Louvre.

Bis zum 18. Jahrhundert hatte England keine eigentliche Malerschule, sondern beschäftigte fremde Künstler, wie Holbein und van Dyck, die von dem reichen Adel namentlich als Porträtmaler beschäftigt wurden. Das ändert sich im 18. Jahrhundert. Bedeutende Maler treten auf, die der Kunst ein nationales Gepräge geben und den Grundsatz vertreten: all beauty is truth (Wahrheit, Wirklichkeit). Zugleich aber soll die Wahrheit auch belehren. In diesem Sinne gibt William Hogarth (1697—1764) in seinen Gemälden und Radierungen scharf gezeichnete Sittenbilder des englischen Lebens. In ganzen Bilderreihen schildert er das Leben des Liederlichen, die Heirat nach der Mode, die Folgen des Fleißes und der Faulheit. Ausgezeichnet ist er auch als Porträtist, wie denn überhaupt der herrschende Realismus ausgezeichnete Porträtmaler erweckt wie Joshua Reynolds (1723—1792), der sonst in den Cinquecentisten seine Vorbilder sah (Abb. 262), und Thomas Gainsborough (1727—1788), den Lieblingsmaler der königlichen Familie. Bekannt ist sein „blauer Knabe", ein

in blauseidene Pagentracht gekleideter junger Mann, und das Porträt der Schauspielerin Miß Siddons (Abb. 263). Als Landschafter gab er nach dem Vorbilde der Holländer treue und schlichte Bilder der englischen Natur, und so wird England durch ihn die Heimat des paysage intime.

Dieser kräftigen realistischen Strömung gegenüber, die sich überall im 18. Jahrhundert fühlbar macht, sollte doch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Klassizismus noch einmal zu allgemeiner Geltung gelangen. In Deutschland gab Winckelmann dazu die Anregung. In seinen 1755 erschienenen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst stellt er die Rückkehr zu den Alten als den einzigen Weg für uns hin, um groß zu werden. Die Schönheit sei etwas Allgemeines, die weder der noch jener Person eigen sei. Man müsse sich darum an einen idealen Typus der Schönheit halten, und das sei der griechische. Lessings Autorität verstärkte das Gewicht dieser Gedanken; die Ausgrabungen in Pompeji, die Veröffentlichung der athenischen Altertümer durch Stuart und Rewett steigerten noch die Begeisterung für das klassische Altertum, und so siegte der Klassizismus in Literatur und Kunst. Für die deutsche Malerei bedeutet dieser Sieg den Verlust der malerischen Technik.



Abb. 260. Das Tischgebet. Von Simeon Chardin. Paris, Louvre.

Den Übergang zu dieser Richtung bezeichnen Anton Raffael Mengs aus Dresden (1728—1779), für den Rom eine zweite Heimat wurde, und Angelika Kauffmann, geb. 1741 zu Chur, gest. 1807 in Rom. Mengs ist tüchtig in seinen Pastellbildnissen und Ölporträts, hat eine Zeitlang in Raffael und Correggio seine Vorbilder gesehen und ist am schwächsten, wo er (z. B. in seinem Parnaß) auf Winckelmanns Rat nach plastischen Vorbildern arbeitet. A. Kauffmann schuf lediglich klassische Gestalten (Abb. 264). Sie wie Mengs bewahrten sich aber doch noch Kraft und Schmelz der Farbe. Die Nachfolgenden

aber schwärmten für die Farblosigkeit. Farblos wie die Statuen sollte das klassisch Schöne erscheinen und allein durch edlen Kontur wirken.

Der erste Vertreter dieses Linienstils ist Asmus Jakob Carstens, geb. 1754 in der St. Jürgener Mühle bei Schleswig, gest. 1798 in Rom. In Linien und Umrissen gab er seine Gestalten; die Farbe verschmähte er. Er zeichnete auch nicht nach der Natur, sondern nach den Bildwerken, die er in Rom sah. Seine Stoffe entnahm er hauptsächlich der griechischen Sagenwelt und den Dichtern Homer und Hesiod (die Nacht mit ihren Kindern nach Hesiod — die Geburt des Lichts — Homer, seine Gesänge vortragend — die Argonautensage).



Abb. 261. Der zerbrochene Krug. Von Jean-Baptiste Greuze. Paris, Louvre.

In Frankreich bezeichnet Frau Vigée-Lebrun (1755 bis 1842) in ähnlicher Weise wie A. Kauffmann den Übergang zum Klassizismus. Dieser hatte sich schon vor der Revolution geltend gemacht, erhielt aber erst durch sie seine herrschende Stellung. Die römische Republik wurde das Ideal der französischen, und die Kunst sollte die republikanischen Tugenden verherrlichen. Am entschiedensten und erfolgreichsten vertritt diese Ideen Jacques Louis David (1748—1825), der bereits 1784 in Rom den Schwur der Horatier (Abb. 265) und Brutus vor den Leichen seiner Söhne gemalt hatte. Zwar wandte er sich auch zeitgeschichtlichen Stoffen zu (Marats Ermordung), verherrlichte auch Napoleon (Reiterbildnis des ersten Konsuls; Krönung Napoleons und der Kaiserin Josephine), schuf Bildnisse (am berühmtesten das Porträt der Madame Récamier), aber im Grunde seines Herzens war er doch Klassizist, ordnete seine Figuren reliefartig und malte nach antiken Statuen. Nach der Rückkehr der Bourbonen suchte David, der einst für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, seine Zuflucht in Brüssel, wo er gestorben ist.



Abb. 262. Die Herzogin von Devonshire. Von Joshua Reynolds.

5. Die Malerei im 19. Jahrhundert.

a. In Frankreich.

In Frankreich lebte die klassizistische Richtung auch im 19. Jahrhundert in Davids Schülern fort, die aber im Gegensatz zu den deutschen Klassizisten wenigstens die Kunst des Malens hochhielten und weiter ausbildeten. Zu nennen sind **Girodet** (1767—1824), **François Gérard** (1770 bis 1834), der Maler des blinden Belisar, der jedoch in seinen Bildnissen der vornehmen Welt aus der Zeit Napoleons und der Restauration ungleich bedeutender ist, und **Jean Antoine Gros** (1771 bis 1835), der sich zeitgeschichtlichen Vorgängen zuwandte. Er malte Napoleon auf der Brücke von Arcole, vor den Pyramiden, bei den Pestkranken in Jaffa, in der Schlacht bei Eylau, mußte sich allerdings auch von seinem Lehrer David tadeln lassen, daß er wertlose Gelegenheitsbilder male, anstatt sich an die Taten Alexanders des Großen zu wagen. Unbeeinflußt von der durch David vertretenen Richtung wandte sich **Pierre Paul Prud'hon** (1758—1823) mythologischen und allegorischen Stoffen zu und wußte seinen Gestalten (z. B. Entführung Psyches durch Zephyr) den Zauber der Poesie und Anmut zu verleihen.



Abb. 263. Miß Siddons. Von Thomas Gainsborough. London, National Gallery.

Neben der klassizistischen entwickelte sich in Frankreich auch eine romantische Strömung, später allerdings und etwas anders geartet als die Romantik in Deutschland. Sie erscheint in Frankreich als ein Protest gegen die politische Reaktion unter Karl X. und begeistert sich an englischen und deutschen Dichtern. Farbensattigkeit und wesentliche Erweiterung des Stoffkreises ist für den Romantismus in der Malerei charakteristisch. Den ersten Anstoß gab Géricault (1791—1824) mit seinem „Floß der Medusa" (Abb. 266), das die entsetzliche Not Schiffbrüchiger schilderte. Er hatte seine Studien nach dem Leben, nicht nach Gipsmodellen gemalt, malte Pferde an der Krippe, kämpfende Pferde u. s. w. In gleichem Sinne schuf Eugène Delacroix (1798—1863) seine „Dantebarke" (Dante und Virgil fahren an den Verdammten vorbei über den Acheron — Abb. 267) und das „Gemetzel auf Chios", eine Szene aus dem griechischen Befreiungskampfe. Er verkörperte weiterhin Gestalten aus Shakespeare, Byron und Goethes Faust, schilderte die Farbenpracht des Orients und wußte antike Stoffe in modernem Geiste neu zu schaffen. Ihm gegenüber betont Jean Dominique Ingres (1781—1867), ein Schüler Davids, wieder mehr die Zeichnung und plastische Modellierung als die Farbe. Er hat sowohl antike und mythologische Stoffe (Apotheose Homers [Abb. 268], Ödipus und die Sphinx, die Quelle) als auch historische (Heinrich IV. und seine Kinder) und religiöse gemalt. Am größten ist er in seinen völlig realistisch aufgefaßten Porträts. Eine Mittelstellung zwischen Klassizismus und Romantismus nimmt Ary Scheffer aus Dortrecht (1795—1858) ein mit seinen suliotischen Frauen und Gestalten, wie Faust, Gretchen, Mignon, Leonore; auch Léon Cogniet (1794—1880), der in den fünfziger Jahren



Abb. 261. Vestalin. Selbstporträt von Angelika Kauffmann.
Dresden, Museum.
(Nach Original-Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden.)

viele ausländische, namentlich auch deutsche Schüler hatte. Mit Vorliebe wandte man sich auch historischen Stoffen zu, die man mit möglichster Treue wiederzugeben sich bemühte, und verband damit lehrhafte Zwecke. So Nicolas Robert Fleury (1797—1890), der durch die Darstellung mittelalterlicher Judenhetzen und Ketzerverfolgungen, ähnlich wie in Deutschland Lessing, für edle Ideen gewinnen wollte. Ferner Paul Delaroche (1797—1856), der mit seinen Stoffen (Söhne Eduards im Tower [Abb. 269], Cromwell am Sarge Karls I., Napoleon am 31. März 1814 u. s. w.) das Publikum ganz besonders zu rühren verstand.



Abb. 265. Der Schwur der Horatier. Von Jacques Louis David. Paris, Louvre.

Zu seinen Schülern gehören Ernest Hébert (geb. 1817), der italienisches Volksleben darstellte, Léon Gérôme (1824—1904) und Gustave Boulanger (1824—1888), die Sittenbilder aus dem griechischen und römischen Altertume zu malen liebten, und Thomas Couture (1815—1879), der in seinem Bacchanal aus der römischen Kaiserzeit ein abschreckendes Bild der römischen Sittenverderbnis geben wollte. Sein koloristisches Können führte ihm zahlreiche Schüler zu, u. a. Puvis de Chavannes und Manet sowie die Deutschen Feuerbach und Henneberg. Puvis de Chavannes (1826—1898) ragt durch seine monumentalen Arbeiten hervor, vor allem durch drei große dekorative Bilder für das Museum in Amiens: Krieg, Arbeit und Spiel für das Vaterland. In den siebziger Jahren hat er das Pantheon mit religiösen Gemälden (Leben der heiligen Genoveva, Abb. 270) ausgestattet.



Abb. 266. Das Floß der Medusa. Von Géricault. Paris, Louvre.



Abb. 267. Dante und Virgil, über den Acheron fahrend. Von Eugène Delacroix. Paris, Louvre.

Auch unter dem zweiten Kaiserreiche dauerten Klassizismus und Romantismus fort. Alexandre Cabanel (1823—1889) malte für das Pantheon Szenen aus der Geschichte des heiligen Ludwig, ferner Frauengestalten wie Delilah, Ruth, und mythologische Szenen (Geburt der Venus). Adolphe Bouguerau (1825 – 1905) schuf zahlreiche mythologische und allegorische Bilder, z. B. Amor und Psyche, Flora und Zephyr. Cabanels Schüler Henri Regnault (1843—1871) ragt als Kolorist hervor und ist durch sein Reiterbildnis des Generals Prim am bekanntesten geworden. Paul Baudry (1828—1886) schuf Gemälde wie „Perle und Woge", „Ermordung Marats", schmückte aber auch



Abb. 268. Apotheose Homers. Von Jean Dominique Ingres. Paris, Louvre.

nach dem Vorbilde des Cinquecento die Große Oper in Paris mit Deckengemälden in großem Stile.

Neben der Historienmalerei pflegte man auch die Genremalerei. Außer Léon Gérôme und Gustave Boulanger, die bereits erwähnt sind, muß besonders Charles Gleyre (1806—1874) genannt werden, der seinen Sittenbildern gern eine dem Orient entlehnte Einkleidung gab, daneben aber auch religiöse, mythologische und geschichtliche Bilder schuf. Dem Orient, den bereits Gros und Delacroix erschlossen hatten, wandten sich auch Alexandre Decamps (1803—1860), Prosper Marilhat (1811—1847), Eugène Fromentin (1820—1886) u. a. zu. Decamps hatte in Griechenland, Konstantinopel und Kleinasien, Marilhat in Ägypten, Palästina und Syrien, Fromentin besonders in Nordafrika (Abb. 271) seine Studien gemacht.

Die Trachten der Südländer und Orientalen hielt man einer malerischen Behandlung für fähig, während man die moderne Tracht als unmalerisch ansah.

Nur für das Militärbild glaubte man die letztere anwenden zu dürfen. In dieser Art malte zuerst Horace Vernet (1779—1863) die Eroberung Algeriens, später die Schlacht an der Alma und die Erstürmung des Malakoff aus dem Krimkriege. Raffet (1794—1860) schilderte die Taten der Großen Armee. Vor allem aber muß Ernest Meissonier (1815—1891) genannt werden, ein Schüler Cogniets, der zunächst im Anschluß an die Holländer mit größter Peinlichkeit und Naturtreue kleine Charakterstücke: Leser, Philosoph, Trinker, Kartenspieler, Soldaten (Abb. 272) gemalt hatte, dann aber sich dem Militärbild zuwandte.



Abb. 269. Die Söhne Eduards im Tower. Von Paul Delaroche. Paris, Louvre.

Er malte zuerst Napoleon III. bei Solferino, dann mit größter Sorgfalt im einzelnen die Kürassiere von 1805, die Schlacht bei Friedland und Napoleon 1814. Szenen aus dem letzten Deutsch-Französischen Kriege haben mit Vorliebe Alphonse de Neuville (1836—1885) und Edouard Détaille (geb. 1848), ein Schüler Meissoniers, gemalt.

Auch in der Genremalerei fing man an, sich mehr und mehr an die unmittelbare Gegenwart zu halten, ja schließlich gelangte der entschiedenste Realismus zur Geltung. Jean François Millet (1814—1875), selber ursprünglich Bauer, stellte zuerst in die mit dem Zauber der Luft und des Lichts umkleidete Landschaft wirkliche Landleute, die im Schweiße ihres Angesichts arbeiten (Abb. 273). Man ließ sich nun auch von den alten Deutschen,

den Spaniern und Flamen anregen. So u. a. der Porträtmaler und Kupferstecher **Gaillard** (1834—1887), **Léon Bonnat**, geb. 1833, bekannt durch seine meisterhaften Porträts (Thiers, Viktor Hugo), und **Benjamin Constant**, geb. 1845, gest. 1902 (Abb. 274). Über Millets Grundsatz „Alles ist schön, sofern es wahr ist" ging **Gustave Courbet** (1819—1877) insofern noch hinaus,



Abb. 270. Aus dem Leben der hl. Genoveva. Von Puvis de Chavannes. Paris, Pantheon.

als er von Phantasie und Idealen gar nichts mehr wissen wollte und in der Wirklichkeit seine einzige Muse sah (die Steinklopfer — betrunkene Bauern). Er erklärte es für eine Unmöglichkeit, Dinge zu malen, die man nicht mit eigenen Augen gesehen habe, verurteilte also jegliche Geschichts- und Phantasiemalerei. Man hat diese Richtung, die sich ausschließlich an die nackte Wirklichkeit halten will, auch als **Naturalismus** bezeichnet.

Leichter noch als die Genremalerei kam die Landschaftsmalerei zu einer naturwahren Darstellung. Durch die Bekanntschaft mit dem Engländer John

Constable angeregt, bestrebten sich auch die französischen Maler, durch genaue Beobachtung der Licht- und Luftwirkung, durch liebevolles Eindringen in die Geheimnisse der Natur die Stimmung zu erfassen, in die diese den empfänglichen Menschen versetzt. Die Vertreter dieser Landschaftsmalerei, die man „paysage



Abb. 271. Falkenjagd in Algier. Von Eugène Fromentin. Paris, Louvre.

intime“ genannt hat, machten den Wald von Fontainebleau zum Schauplatz ihrer Beobachtungen und Arbeiten. In dem Dörfchen Barbizon hatten sie ihr Absteigequartier und suchten von hier aus jeden Augenblick die Natur zu belauschen. Der Älteste dieser Künstlergenossenschaft, die man wohl auch als „die Schule von Fontainebleau“ bezeichnet hat, war Camille Corot (1796—1875) (Abb. 275), der Bedeutendste Théodore Rousseau (1812—1867). Es gehören ferner hierher Diaz (1807—1876), Dupré (1812—1889), Daubigny (1817

bis 1878) u. a. Auch die Tiermalerei erhielt nun in Verbindung mit der Landschaft einen neuen Anstoß. Ihr Hauptvertreter ist Constant Troyon (1810—1865) Abb. (276); auch Rosa Bonheur (1822—1899) ist eine tüchtige Tiermalerin.

Abb. 272. Fahnenträger. Von Ernest Meissonier.

Nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der französischen Malerei waren die Japaner, deren Kunst dem Westen durch die Pariser Ausstellung 1867 erschlossen wurde. Man lernte von ihnen eine freiere, ungezwungenere Komposition, die Methode des abgekürzten Zeichnens, das mehr andeutet, als ausführt; man lernte endlich von ihnen helle Farbenharmonien, die Luft und Licht zu ihrem Rechte kommen lassen. So gelangte man zum Impressionismus, der den Eindruck (impression) wiedergeben will, den das Milieu (Licht und Luft) auf den Gegenstand hervorbringt. Man beobachtete nun immer sorgfältiger auch das reflektierte Licht und gelangte zu einer wesentlich genaueren Wiedergabe der Luftperspektive. Der Vater dieser Richtung ist Edouard Manet (1832–1883), ein Schüler Coutures. Er suchte durch eifrige Beobachtung festzustellen, wie die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändere. Was die Meister von Barbizon mit genialem Instinkt getan, das wurde nun von den Impressionisten zum Gegenstand wissenschaftlichen Studiums gemacht. Jeder Vorgang, so lehren sie, müsse in Harmonie mit Ort, Zeit und Beleuchtung gesetzt werden; eine Szene, die im Freien vorgehe, müsse also auch im Freien (plein air) gemalt werden. Korrekte Zeichnung und Modellierung verwerfen sie, da wir in der künstlerisch-anschaulichen Wirklichkeit niemals Linien, sondern nur Lichteindrücke

erblicken. Im Gegensatz zu der bisherigen Kompositionsweise wollen sie daher das Bild nur aus Lichteindrücken aufbauen. Vertreter dieser Richtung wurden u. a. Claude Monet (geb. 1840) und der Lothringer Bastien Lepage (1848 bis 1884). Der letztere, der in seinen Bauernbildern und in seinen Landschaften ganz besonders seine Heimat darstellt, bezeichnet die volle Meisterschaft der impressionistischen Richtung.

b. In Deutschland und Österreich.

An Carstens schlossen sich einige Landschafter an, die der Wirklichkeit entnommene Züge idealisierten oder typisierten, sie aus ihrer Phantasie heraus zu



Abb. 273. Ährenleserinnen. Von Jean François Millet. Paris, Louvre.

kunstvollen Landschaften zusammensetzten (komponierten) und mit Gestalten aus der griechischen und römischen Sagenwelt oder auch der Bibel bevölkerten. So entstand die moderne historische oder stilisierte Landschaft, als deren erster Vertreter der Tiroler Joseph Anton Koch (1768—1839) zu erwähnen ist, der mit Carstens befreundet war und von ihm beeinflußt wurde. Koch zeichnete nicht nur, sondern malte auch, wie denn auch die übrigen Vertreter dieser klassizistischen Landschaft die Farbe nicht verschmähten. So schuf Karl Rottmann (1798—1850) seine italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens und seine griechischen Landschaften in der Neuen Pinakothek. Am meisten hat noch Kochs Schüler Friedrich Preller aus Weimar (1804—1878) durch gründliche Vorstudien im Süden und Norden seinen Odysseelandschaften

im Museum zu Weimar den Schein des Lebens zu geben vermocht (Abb. 277). Wie Carstens bewegte sich Bonaventura Genelli, geb. 1800 in Berlin, ausschließlich in der Form der Zeichnung. Er schuf Umrisse zu Homer und Dante und die in Kupfer gestochenen Blattfolgen „Leben einer Hexe“ und „Leben eines Wüstlings“. Erst in Weimar, wo er 1868 gestorben ist, fand er wärmere Aufnahme.

Gegen den Klassizismus machte sich indessen im Beginne des 19. Jahrhunderts zunächst in der Literatur ein entschiedener Gegensatz geltend — die romantische Richtung, die sich für das im verklärenden Lichte der Poesie geschaute Mittelalter mit seiner Einheit von Kunst und Religion begeisterte. Die Freiheitskriege verstärkten die religiöse Stimmung und verschärften den Gegensatz gegen das klassische Altertum mit seinem Heidentum und gegen die Freigeisterei der Franzosen. Auf dem Gebiete der Malerei vertreten diese Anschauungen die sogenannten Nazarener, Künstler, die nach dem christlichen Rom gepilgert waren, um sich dort an den Bildern des 15. Jahrhunderts zu erbauen. Es waren Peter Cornelius aus Düsseldorf (1783—1867), Friedrich Overbeck aus Lübeck (1783—1869), Philipp Veit aus Frankfurt (1793 bis 1878) und Wilhelm Schadow aus Berlin (1789—1862), Sohn des berühmten Bildhauers, denen sich weiterhin noch Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872), Joseph Führich (1800—1876) und Eduard Steinle (1810—1886) anschlossen. Sie fordern vom Maler, dem die Kunst ein Gottesdienst sein soll, ein reines Herz, Seele und Empfindung; seine Nahrung schöpft er aus Bibel und Religion. Trotz ihres idealen Strebens sind die Nazarener doch auch nur Nachahmer, nur, daß an die Stelle der Alten die Quattrocentisten getreten sind. Von bleibender Bedeutung sind zwei gemeinsame Werke, die Fresken der Casa Bartholdy auf dem Monte Pincio, die Josephs Geschichte



Abb. 274. Bildnis eines jungen Mannes. Von Benjamin Constant. Paris, Luxemburg.

darstellen und sich gegenwärtig in der Berliner Nationalgalerie befinden, und die Fresken in der Villa Massimi (Stoffe aus Dante, Ariost und Tasso). Die Künstler beabsichtigten mit diesen Fresken zugleich, zur Veredelung und Verherrlichung des öffentlichen Lebens die monumentale Malerei wieder zu beleben. Overbeck blieb in Rom zurück und wurde katholisch. Zu seinen besten Werken gehören Christi Einzug in Jerusalem, die Grablegung (Marienkirche, Lübeck) und die vierzig Zeichnungen zu den Evangelien. Veit wirkte ebenso wie Steinle später in Frankfurt. Der letztere hat sein Bestes in seinen Märchenbildern gegeben. Führich ging nach Wien und kehrte in seinem Alter



Abb. 275. Der Vormittag. Von Camille Corot. Paris, Louvre.

zur bloßen Zeichnung zurück, womit er in seiner Jugend begonnen. Ebenso hat Schnorr von Carolsfeld sein bestes Können nicht in den Fresken des Münchener Königsbaues (Nibelungensage) und des Festbaues (Geschichte Karls des Großen, Barbarossas, Rudolfs von Habsburg) gezeigt, sondern in den markigen Holzschnitten seiner Bibel in Bildern. Auch Cornelius, der Größte und Gedankentiefste der ganzen Gruppe, der sich auch für Dürers kraftvolle Art begeisterte, schuf Zeichnungen zu Goethes Faust und den Nibelungen. Es fehlte den Nazarenern an Farbensinn, während sich ihre Phantasie in Zeichnungen freier bewegen konnte.

Einen begeisterten Förderer fand die Kunst an König Ludwig I., der München zu einer der wichtigsten Pflanzstätten der Kunstpflege machte und der Malerei durch bedeutende Aufgaben einen großen, monumentalen Zuschnitt zu

geben sich bemühte. Er berief 1825 Peter Cornelius an die Spitze der Münchener Akademie und gab ihm Gelegenheit, seine Gedanken in Fresken auszusprechen. Die Fresken der Glyptothek entnahm dieser der Götter- und Heroengeschichte, in den Loggien der Pinakothek schilderte er die Geschichte der christlichen Kunst, die Ludwigskirche schmückte er mit der Geschichte der Schöpfung, der Geburt und Kreuzigung Christi und mit dem Jüngsten Gericht (Abb. 278). Er entwarf freilich nur die Kartons und ließ hinsichtlich der Farbe seinen Schülern freie Hand. 1841 folgte er einem Rufe Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin. Er entwarf hier die Kartons zu den Fresken, mit denen die geplante Begräbnisstätte (Campo santo) der königlichen Familie ausgeschmückt werden



Abb. 276. Heimkehr von der Weide. Von Constant Troyon. Paris, Louvre.

sollte. Sie befinden sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie und schildern auf Grund des Spruches Röm. 6, 23 in erhabenen und gedankentiefen Bildern die Erlösung und Weltvollendung.

Ein Schüler von Cornelius ist Wilhelm Kaulbach, geb. 1804 in Arolsen, gest. 1874 in München. Ihn charakterisiert eine Neigung zu Ironie und Satire, die am schärfsten in seinen Illustrationen zu Goethes Reineke Fuchs hervortritt. Seine in München gemalten Erstlingswerke: Hunnenschlacht und Zerstörung Jerusalems verschafften ihm den Auftrag, das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin mit Wandgemälden auszuschmücken. Diese Fresken, sein bedeutendstes und umfangreichstes Werk, stellen die epochemachendsten Ereignisse der Weltgeschichte dar: Turmbau zu Babel, Blüte Griechenlands, Zerstörung Jerusalems, Hunnenschlacht, Kreuzfahrer vor Jerusalem und Reformation. Außerdem mögen die Zeichnungen von Goethes und Shakespeares Frauengestalten erwähnt werden.

Als letzte Vertreter dieser Seite des Romantismus sind zwei poetisch reich veranlagte Künstler zu nennen, Ludwig Richter und Moritz von Schwind. Der erstere, 1803 in Dresden geboren, in Rom als Landschafter von Koch und Schnorr beeinflußt, fand bald den Weg in das deutsche Volks- und Familienleben, das er ebenso gemütvoll wie schlicht und natürlich schilderte. Mit Vorliebe illustrierte er volkstümliche Dichtungen, wie z. B. Die deutschen Volksbücher, Musäus' Volksmärchen, Studenten- und Volkslieder, mit ebenso einfachen wie sprechenden Holzschnitten und wußte in glücklichster Weise deutsches Gemüt und deutschen Humor zu verbinden. Es erschienen weiterhin: Kinderleben, Beschauliches und Erbauliches, Vaterunser, Bilder zu Schillers Glocke,



Abb. 277. Odysseus und Hermes im Garten der Kirke. Von F. Preller. Weimar, Museum.

Fürs Haus, Gesammeltes (Abb. 279) u. s. w. Er starb 1884 in Dresden, wo er nach vorübergehender Wirksamkeit an der Zeichenschule in Meißen als Lehrer an der Kunstakademie tätig gewesen war. — Moritz von Schwind aus Wien (1804—1871) kam zu Cornelius nach München, wo er an der malerischen Ausschmückung der neu entstehenden Prachtbauten mitwirkte. Sein reiches Gemüt und seine kindliche Naivität, die sich in seinen Märchenbildern (Sieben Raben, Aschenbrödel, Schöne Melusine — Abb. 280) und in seinen Wartburgfresken offenbaren, behauptet er auch den Italienern gegenüber, deren Nachahmung uns, wie er meinte, unserem Wesen nur entfremden könne. Schwind ist einer der ersten, der das bei Klassizisten und Romantikern herrschende Vorurteil gegen das moderne Kostüm abgelegt hat.

Eine zweite Pflanzstätte deutscher Malerei erwuchs unter Wilhelm Schadows Leitung in Düsseldorf. Gegenüber der episch-dramatischen Freskomalerei in München trug die Düsseldorfer Malerei ein lyrisches Gepräge und holte sich ihre Anregungen von den Dichtern und aus der Geschichte, ohne



Abb. 278. Das Weltgericht. Von Peter Cornelius. München, Ludwigskirche.

sich um die Gegenwart und das Leben zu kümmern. Theodor Hildebrandt (1804—1874) wählte seine Stoffe aus Shakespeare (Ermordung der Söhne Eduards, Othello), Karl Sohn (1805—1867) malte Goethes Frauengestalten, Karl Friedrich Lessing (1808—1880) ließ sich von Uhland und Bürger zu seinen ersten Bildern anregen, Eduard Bendemann (1811—1889) griff ins Alte Testament (die trauernden Juden in Babylon, Jeremias auf den Trümmern Jerusalems). Fehlte es auch den Düsseldorfern an etwas Männlichem und Charakteristischem, das nur die unmittelbare Berührung mit der Natur gibt, so bemühten sie sich doch, wieder malen zu lernen. Der genialste und kraftvollste von ihnen war Alfred Rethel (1816–1859). Er schuf für den Kaisersaal des Aachener Rathauses die Kartons zu acht Bildern aus der Geschichte Karls des Großen, von denen er selber noch vier in Freskotechnik ausführte, ehe der Wahnsinn seinen Geist umnachtete. Hannibals Zug über die Alpen schilderte er in sechs aquarellierten Zeichnungen (Abbildung 281), und die Schrecken des blutigen Maiaufstandes in Dresden (1848) boten ihm den Stoff zu sechs Zeichnungen für den Holzschnitt, betitelt „Auch ein Totentanz“.



Abb. 279. Feierabend. Von Ludwig Richter.
Aus „Gesammeltes“ (Verlag von Alphons Dürr in Leipzig).

Für die Ausbildung des Farbensinnes wurde eine Anregung von großer Bedeutung, die unmittelbar von Belgien, mittelbar von Frankreich ausging, wo man das Gefühl für die Farbe niemals verloren hatte. Von den französischen Historienmalern, namentlich von Delaroche angeregt, pflegten auch die belgischen Maler das Historienbild. Gustav Wappers aus Antwerpen (1803—1874) regte mit seinem Jugendwerke, das eine Szene aus der belgischen Revolution

(1830) lebendig, packend und frisch in der Farbengebung darstellte, auch andere Maler zu gleichem Streben an, so Louis Gallait (1810—1887) und Edouard de Bièfve (1809—1882). Gallaits Abdankung Karls V. und Biefves Kompromiß des niederländischen Adels brachten darum mit ihrem Streben nach innerer Wahrheit und natürlicher Farbenharmonie bei ihrer Ausstellung in Berlin (1842) eine mächtige Wirkung hervor. Man erkannte mit einem Schlage das Unzulängliche der Münchener Kartonmalerei, sah ein, daß das Gedeihen der Malerei wesentlich von dem technischen Können abhängig sei, und machte sich daher nach Brüssel und Paris auf den Weg, um wieder malen zu lernen. Zuerst Anselm Feuerbach aus Speier, der Coutures Schüler wurde (Abb. 282), dann fast alle Berliner Maler der fünfziger und sechziger Jahre, u. a. Rudolf Henneberg aus Braunschweig (1826—1876), am bekanntesten durch die „Jagd



Abb. 280. Am Waldbrunnen. Aus Moritz von Schwinds Zyklus „Die schöne Melusine".

nach dem Glück", Gustav Richter aus Berlin (1823—1884), der die Auferweckung des Töchterleins des Jairus und das Idealporträt der Königin Luise schuf, und Julius Schrader aus Berlin (1815—1900), ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, der dann als Geschichts- und Bildnismaler in Berlin tätig gewesen und bei den belgischen Koloristen in die Schule gegangen ist (Wallenstein und Seni; Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kolin; Karls I. Abschied von seiner Familie).

Ähnlich wie in Frankreich waren auch in Deutschland die politischen Verhältnisse der Gegenwart wenig erfreuliche; um so lieber wandten sich daher Wissenschaft und Kunst der Vergangenheit zu. Noch vor 1842 hatte Karl Friedrich Lessing, 1808 in Breslau geboren, 1880 in Karlsruhe gestorben, die Bilder „Huß vor dem Konzil", „Hussens Gang nach dem Scheiterhaufen", „Verbrennung der Bannbulle" gemalt. Das Vorbild der Belgier und Franzosen mußte diese Richtung noch verstärken, die in Karl Piloty einen durch tüchtiges Können und pädagogisches Geschick ausgezeichneten Vertreter fand. Piloty war 1826 in München geboren, malte ursprünglich Genrebilder, wurde aber durch seinen Aufenthalt in Antwerpen und Paris (Delaroche) der Geschichts-

malerei zugeführt. Mit Vorliebe stellte er bedeutende Persönlichkeiten und Ereignisse dar, wie die Ermordung Wallensteins, den Tod Cäsars, Galilei im Kerker, Kolumbus, Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus (Abb. 283). Sein letztes unvollendetes Werk ist der Tod Alexanders in Babylon (Berliner Nationalgalerie). Als akademischer Lehrer in München hat er bis zu seinem Tode (1886) einen weitreichenden Einfluß geübt. Aus seiner Schule gingen u. a. Hans Makart aus Salzburg (1840—1885) und Gabriel Max, 1840 in Prag geboren, hervor. Dem ersteren kam es in seinen Gemälden (die Pest in Florenz oder die sieben Todsünden, Einzug Karls V. in Antwerpen, die fünf



Abb. 281. Hannibal zeigt seinen Kriegern Italien. Von Alfred Rethel.

Sinne) ausschließlich auf glänzende Farbengebung und den Reiz unverhüllter Körperschönheit an, während Gabriel Max mit Vorliebe sich an das Mitgefühl wendet, indem er tragische Stoffe darstellt, wie „christliche Märtyrerin am Kreuz", „die Löwenbraut" nach Chamisso u. a.

Übersieht man die Entwicklung der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so ergibt sich die Tatsache, daß sie den Zusammenhang mit der Gegenwart verloren hatte. Die Klassizisten gingen auf das Altertum, die Romantiker auf das Mittelalter und die Dichter zurück. In der Geschichtsmalerei sah auch die ästhetische Betrachtung die höchste Betätigung der Kunst. Die weitere Aufgabe der Malerei war sonach, den Weg in das Leben der Gegenwart wieder zu finden, den Ausdruck unmittelbarer Wahrheit wieder zu gewinnen, Licht und Farbe mit eigenen Augen und nicht mit den Augen vergangener Jahrhunderte zu sehen.

An Anzeichen, daß man sich der Wirklichkeit zuzuwenden beginne, fehlte es auch nicht. Für gewisse Stoffe: für das Militärbild, für das Bildnis verbot sich die klassizistische Darstellung von selber. Seine persönlichen Erlebnisse aus der napoleonischen Zeit stellte der Schlachtenmaler Albrecht Adam (1786 bis 1862) dar. Seine Schüler waren sein genialer Sohn Franz Adam (1815 bis 1886) und der Münchener Theodor Horschelt (1829—1870). Paraden und gute Pferdebilder malte Franz Krüger in Berlin (1797 bis 1857); sein Schüler Franz Steffeck (1818 bis 1890), einer der tüchtigsten Schlachtenmaler, ging auch bei den Franzosen in die Lehre. Als Bildnismaler ragte Eduard Magnus in Berlin (1797—1872) hervor.

Abb. 282. Iphigenie. Von Anselm Feuerbach.
(Nach Original-Aufnahme, mit Genehmigung der Direktion der K. Gemälde-Sammlung zu Stuttgart.)

Auch die Landschaft fand den Weg in die wirkliche Natur. Hatten die Romantiker ihre Landschaften mit Vorliebe in mittelalterlicher Weise mit Burgruinen, Kapellen und Klosterhöfen ausgestattet, so lenkte Karl Friedrich Lessing mit seinen Eifellandschaften, die nichts als einen Stimmungsausschnitt aus der Natur geben wollten, in andere Bahnen ein. Andere Landschaftsmaler folgten ihm, so Joh. Wilh. Schirmer (1807—1863), der mit seinen biblischen Bildern und Landschaften eine Mittelstellung zwischen Preller und Lessing einnimmt. Weitere kräftige Anregungen kamen vom Norden her, wo schon ein gesunder Realismus herrschte, so von dem Norweger Christian Claussen Dahl (1788—1857), der später in Dresden wirkte und zuerst die wilde Natur seines Heimatlandes darstellte; ferner von dem Hamburger Christian Morgenstern (1805—1867), der München beeinflußte, und dem Altonaer Ludwig Gurlitt (1812—1897), der später in Düsseldorf tätig war. Morgensterns Beispiel führte Eduard Schleich (1812—1874) in den Isar-



Abb. 283. Thusnelda im Triumphzug des Germanikus. Von Karl Piloty. München, Neue Pinakothek.
(Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München.

grund und das Dachauer Moos. Von Gurlitt wurde Andreas Achenbach angeregt. Zu Kassel 1815 geboren, wurde dieser in Düsseldorf Schadows Schüler, studierte später in Norwegen die nordische Natur und ihre Beleuchtung (Hardanger Fjord), später auch den Süden (die Pontinischen Sümpfe), stellte doch aber am liebsten den nordischen und niederländischen Strand und die norddeutsche Landschaft dar (Abb. 284). Dem jüngeren Geschlechte erschloß das erleichterte Reisen bald die ganze Welt. Alexandre Calame (1810—1864), der seine Schweizer Heimat schilderte, zog andere Maler dahin. An Achenbach



Abb. 284. Mondscheinlandschaft. Von Andreas Achenbach.
Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

schloß sich der norwegische Marinemaler Hans Gude (1825—1903) an. Nach dem Süden gingen Oswald Achenbach, der Bruder von Andreas (1827 bis 1905), und der Hamburger Askan Lutteroth (geb. 1832). Eduard Hildebrandt (1818—1868) schilderte die Eindrücke einer Reise um die Welt.

Für die Entwicklung des Wirklichkeitssinnes war auch die Genremalerei, das Sittenbild, nicht ohne Bedeutung. Während man im allgemeinen die moderne Tracht als unmalerisch ansah, gestand man doch der Genremalerei das Recht zu, sich an die unmittelbare Wirklichkeit zu halten und ihre Stoffe aus der Gegenwart zu nehmen. Von den niederländischen Bildern in der Münchener Pinakothek angeregt, griffen zuerst einige Münchener ins deutsche Volksleben, so Wilhelm von Kobell (1766—1855) mit seinen Radierungen aus dem bayrischen Volksleben, ferner Heinrich Bürkel (1802—1862), das Haupt der

Münchener Bauernmaler, und Karl Spitzweg (1808—1885), der das idyllische Leben und Treiben der deutschen Kleinstadt humoristisch zu schildern wußte.

Die Düsseldorfer Maler wurden durch die Engländer, namentlich durch



Abb. 285. Bildnis des Fürsten Bismarck. Von Franz v. Lenbach.
Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

David Wilkie zur Pflege des Sittenbildes angeregt. Jakob Becker (1810 bis 1872) fand im Westerwald Anregungen zu kleinen Dorftragödien, Rudolf Jordan (1810—1887) schilderte das Leben der Nordseefischer in Freud und Leid. Andere führte die in Düsseldorf vielfach herrschende Sentimentalität zu humoristischen Darstellungen. Adolf Schrödter (1805—1875) parodierte z. B. Bendemanns trauernde Juden mit seinen „trauernden Lohgerbern“, die betrübt

ihren fortgeschwommenen Fellen nachblicken; Peter Hasenclever (1810—1853) schuf Bilder zu Kortums Jobsiade. Gegenüber den Malern, die den Bauer



Abb. 286. Plauderei. Von Franz Defregger.
(Nach Photographie von Franz Hanfstaengl, München.)

oder Arbeiter entweder nur im Sonntagsrock vorführten oder ihn zum Gegenstand humoristischer Darstellung machten, zeigte Karl Hübner (1814—1879) in seinen Erstlingsbildern auch die Not und Mühseligkeit des Lebens (Notstand der schlesischen Weber, das Jagdrecht, die Pfändung). In Berlin war einer

der ersten Genremaler **Karl Begas** (1794—1854), am bekanntesten durch seine „Mohrenwäsche“. Das Bauern- und Kinderbild führte **Eduard Meyerheim** (1808—1879) ein.

Die Fortschritte in der Technik, die man den Belgiern und Franzosen verdankte und die sich zunächst auf dem Gebiete der Historienmalerei offenbarten, mußten weiterhin auch den anderen Gattungen der Malerei zugute kommen. So ging aus Pilotys Schule einer unserer größten Bildnismaler, **Franz von Lenbach**, hervor.



Abb. 287. Kartenspielende Schusterjungen. Von Ludwig Knaus.
(Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

bach, hervor. Dieser, 1836 in Oberbayern geboren, 1904 gestorben, hatte sich ursprünglich für den Beruf seines Vaters, eines Maurermeisters, bestimmt, wurde aber, als er seinen eigentlichen Beruf erkannt hatte, Pilotys Schüler. Zusammen mit Böcklin und Begas wirkte er eine Zeitlang an der neubegründeten Kunstschule zu Weimar. Die Bekanntschaft mit dem geistvollen Dichter und hochherzigen Förderer der Kunst, dem Grafen **Adolf Friedrich von Schack** (1815—1894), ermöglichte ihm Reisen nach Italien und Spanien, wo er die berühmtesten Gemälde, (u. a. Murillos Madonna, Tizians himmlische und irdische Liebe, das Reiterbild Karls V.) für die Schackgalerie in München

kopierte. Seit 1870 lebte er in München, vorzugsweise damit beschäftigt, seine hervorragendsten Zeitgenossen ebenso treu wie geistvoll zu porträtieren, u. a. den Grafen Schack, Döllinger, Leo XIII., Kaiser Wilhelm I., Wagner, Liszt, besonders aber in den mannigfachsten Situationen den Fürsten Bismarck (Abb. 285). Wie Lenbach waren die bedeutendsten Vertreter des Sittenbildes in München Pilotys Schüler. So Franz Defregger, 1835 als der Sohn eines Bauern zu Kronach im Tiroler Pustertale geboren, der mit derselben Lebenswahrheit das Tiroler Volksleben in und außer dem Hause, auf der Alm,



Abb. 288. Im Bade. Von Benjamin Vautier.
(Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

in der Wirtsstube (Abb. 286) wie hervorragende Begebenheiten aus der Tiroler Geschichte darstellt (u. a. Abend vor der Schlacht am Berge Isel — das letzte Aufgebot — Heimkehrender Landsturm — Andreas Hofers letzter Gang). Nach dem Vorgange Defreggers griffen andere Schüler Pilotys gleichfalls ins Volksleben: Matthias Schmid (geb. 1835) ins oberbayrische, der Wiener Eduard Kurzbauer (1840—1879) ins schwäbische. In anziehender Weise wußte der Schlesier Eduard Grützner dem Mönchs- und Jägerleben immer neue humoristische Seiten abzugewinnen. Auch Hugo Kauffmann, 1844 in Hamburg geboren, später in München, gehört hierher; er bringt kegelnde und kartenspielende Bauern, wandernde Musikanten und Taschenspieler und liebt auch als Zeichner das Volksleben humoristisch darzustellen (Biedermänner und Konsorten — Spießbürger und Vagabunden — Hochzeit im Gebirge).

Düsseldorf ragt durch zwei ausgezeichnete Genremaler hervor, durch



Abb. 289. Flötenkonzert Friedrichs des Großen. Von Adolf Menzel. (Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

Ludwig Knaus und Benjamin Vautier. Der erstere, 1829 in Wiesbaden geboren, war in Düsseldorf der Schüler Schadows und Sohns, verweilte acht Jahre in Paris und ist seitdem malend und lehrend in Berlin und Düsseldorf tätig gewesen. Seine Bilder (Goldene Hochzeit — Taufe — Kartenspielende Schusterjungen [Abb. 287] — Durchlaucht auf Reisen u. s. w.) verraten scharfe Lebensbeobachtung und warmes Empfinden. Auch das Leben der Großstadt hat ihm einzelne Stoffe geliefert (Salomonisches Urteil — Sozialdemokraten). Überaus anmutig sind seine Kinderbilder. — Vautier aus Morges am Genfer See (1829—1898), seit 1857 als Professor an der Düsseldorfer Akademie tätig, hat mit Vorliebe das Leben der Bauern in der Schweiz, im Schwarzwald und im Elsaß dargestellt (Abb. 288). Als Schlachtenmaler der Düsseldorfer Schule muß Wilhelm Camphausen erwähnt werden (1818—1885), der ursprünglich Kampfszenen aus der Zeit Cromwells, aus dem Siebenjährigen Kriege und dem Befreiungskriege dargestellt hatte, dann aber aus eigener Anschauung die glorreichen Taten des preußischen und deutschen Heeres seit 1864 verherrlichte. Auch Georg Bleibtreu aus Xanten (1828—1892) hat in Düsseldorf malen gelernt und ursprünglich kriegerische Episoden aus der Zeit des Großen Kurfürsten und der Befreiungskriege veranschaulicht, bis die Kriegsereignisse der sechziger und siebziger Jahre ihm Anregung gaben, treu und lebendig darzustellen, was er als Augenzeuge gesehen hatte.

In Berlin tritt als Tier- und Landschaftsmaler Paul Meyerheim (geb. 1842) hervor, der bei seinem Vater malen gelernt, aber auch von den Franzosen kräftige Einwirkungen erfahren hat. Als Genremaler ist Karl Gussow (1843 in Havelberg geboren, 1907 gestorben) zu nennen; er hat aber auch die Bildnismalerei eifrig gepflegt. Als Lehrer hat er eine einflußreiche Tätigkeit ausgeübt. Zu seinen Schülern gehören u. a. Max Klinger, von dem weiter unten die Rede sein wird, und Hermann Prell. Der letztere, 1854 in Leipzig geboren, wandte sich hauptsächlich der dekorativen Malerei zu, studierte eifrig die Fresken der Italiener und schuf dann eine ganze Reihe von vortrefflichen Werken. Im Architektenhause zu Berlin schilderte er symbolisch die Hauptepochen der Baukunst; wichtige Ereignisse aus der Stadtgeschichte bilden den Gegenstand der Darstellung im Rathaus zu Hildesheim, die geistige Kultur der alten Welt und des Mittelalters veranschaulichte er im Treppenhause des Museums zu Breslau. Im Hause der deutschen Botschaft in Rom (Palazzo Caffarelli) schilderte er nach der Eddasage den Wechsel der Jahreszeiten. Er lebte und lehrte erst in Berlin, dann in Dresden. — Anton von Werner, 1843 in Frankfurt a. O. geboren, wurde zuerst durch Illustrationen zu Scheffels Dichtungen bekannt und führte weiterhin in figurenreichen Bildern die wichtigsten Staatsaktionen der letzten Jahrzehnte (Kaiserproklamation in Versailles — Berliner Kongreß — Eröffnung des Reichstages durch Kaiser Wilhelm II.) vor. Am bekanntesten ist wohl sein Bild „König Wilhelm am 19. Juli 1870 im Mausoleum zu Charlottenburg".

Der in Frankreich durch die Meister von Barbizon, durch Millet und Courbet zur Herrschaft gelangende entschiedene Realismus hielt in den siebziger Jahren, die nicht bloß in der Politik, sondern auf allen Gebieten des geistigen Lebens anregend und befruchtend wirkten, seinen Einzug auch in Deutschland. Vorbereitend hatte schon ein großer Meister gewirkt, der ganz aus sich selbst

und völlig unabhängig von anderen es gelernt hatte, die Wirklichkeit zu erfassen und mit größter Treue und Lebendigkeit darzustellen, Adolf Menzel. In Breslau 1815 geboren, siedelte er mit seinem Vater, einem Lithographen, bereits 1830 nach Berlin über, wo er sich ohne regelrechten Unterricht selbständig als Künstler entwickelte. Er zeichnete und lithographierte, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen; beifällig wurden seine „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte" aufgenommen, die er in 12 lithographierten Blättern 1836 veröffentlichte. Zu einem ihm besonders zusagenden Stoffgebiete kam er, als er den Auftrag erhielt, die Kuglersche Geschichte Friedrichs des Großen durch Holzschnitte zu illustrieren, und eine noch größere Aufgabe ward ihm gestellt: die Illustration der Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen. Der große König und seine Zeit regten nun seine Phantasie zu einigen anderen künstlerischen Schöpfungen an, u. a. zu 12 Holzschnittbildnissen der Helden Friedrichs („Aus König Friedrichs Zeit"), vor allem aber zu den meisterhaften Ölgemälden: Friedrichs des Großen Tafelrunde in Sanssouci — das Flötenkonzert Friedrichs des Großen (Abb. 289) — Friedrich der Große auf Reisen — Erste Begegnung Friedrichs mit Joseph II. in Neisse. Daneben entstanden die Bilder: „Christus als Knabe im Tempel" und „die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel", beide auffallend durch ihren ungeschminkten Realismus. Im Auftrage des Königs malte er dann die Krönung König Wilhelms in der Schloßkirche zu Königsberg. Folgenreich war der Besuch der Pariser Weltausstellung (1867), der ihn Meissonier, Stevens, Courbet kennen lehrte und Bilder hervorrief, die in wunderbarer Treue das wirkliche Leben widerspiegelten: Sonntag im Tuileriengarten — Wochentag auf den Pariser Straßen — Esterhazykeller in Wien — Gottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen — Abreise des Königs Wilhelm zur Armee am 31. Juli 1870. Arbeiter in einem Eisenwalzwerk treten uns in den „modernen Zyklopen" entgegen, einem Bilde, das zugleich Menzels Studien künstlicher Lichtwirkungen



Abb. 290. Ungleiches Paar. Von Wilhelm Leibl.
(Nach Photographie der Photographischen Union, München.)

bekundet, ebenso wie das „Ballsouper" und der „Cercle" (Hoffest mit dem Bilde Kaiser Wilhelms I.). Auch zahlreiche Aquarelle aus den verschiedensten Lebenskreisen hat Menzel geschaffen. Er starb 1905.

Am entschiedensten hat sich der Realismus in München geltend gemacht, und zwar ebenso wie in Frankreich auch darin, daß man sich die alten Niederländer mit ihrem Wirklichkeitssinn zum Muster nahm. So Wilhelm Diez, geb. 1839 in Baireuth, gest. 1907, der Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges illustrierte und später auch in seinen Gemälden gern auf diese Zeit zurückging, ferner sein Schüler Ludwig Löfftz (1845 in Darmstadt geboren), der in seiner Pietà an van Dyck erinnert. Der Schule von Diez trat auch Friedrich August Kaulbach, 1850 in Hannover geboren, nahe. Ein Schüler seines Vaters Friedrich Kaulbach, eines Porträtmalers, kam er später nach München und wurde neben Lenbach ein hervorragender Bildnismaler, namentlich ein beliebter Frauenmaler. Den Meistern von Barbizon schloß sich der Landschafter Adolf Lier an (1827—1882). Noch entschiedener läßt den Einfluß der Franzosen Wilhelm Leibl aus Köln (1846—1900) erkennen. Ursprünglich Pilotys Schüler, ging er nach Paris und wurde Courbets Schüler und sein Apostel in Deutschland. Er nahm später seinen ständigen Wohnsitz in Aibling (Oberbayern) und malte wie Millet mit Vorliebe Bauernbilder, die sich durch die größte Naturtreue und feine Charakteristik auszeichnen (Abb. 290).



Abb. 291. Waisenmädchen. Von Max Liebermann.
(Nach Photographie der Photographischen Union, München.)

Von den Jüngeren, die sich mit Entschiedenheit dem Impressionismus anschlossen, muß vor allem Bruno Piglheim (1848 in Hamburg geboren, 1894 gestorben) genannt werden (Moritur in Deo; großes Panorama der Kreuzigung); ferner Albert Keller (geb. 1815), Freiherr von Habermann (geb. 1849), Graf Leopold von Kalckreuth (geb. 1855), Gotthard Kühl (geb. 1851), der Maler von Kirchen, alten Rathäusern und Straßenszenen. Als Tiermaler ragt Heinrich Zügel (geb. 1850) hervor.

In Berlin schloß sich Max Liebermann, geb. 1847 in Berlin, am frühsten der neuen Richtung an. Schon sein erstes Bild „die Gänserupferinnen" zeigte seine Hinneigung zum Naturalismus. In Paris erfuhr er die Einwirkungen Courbets, in Barbizon die Millets, den er allerdings erst kurz vor dessen Tode kennen lernte. Von besonderer Bedeutung wurde für ihn ein wiederholter Aufenthalt in Holland, dessen atmosphärisch so mannigfache Erscheinungen ihn zur vollen Erfassung der Probleme der Freilichtmalerei befähigten. Nicht die Dinge an sich und um ihrer selbst willen wollte er künftig darstellen, sondern die Dinge, wie sie von Licht und Luft umspielt und verschönt werden. Seine Bekanntschaft mit Joseph Israels, dem „holländischen Millet", bestärkte ihn in dieser Richtung. So wurde Liebermann der erste und bedeutendste Vertreter



Abb. 292. Die Toteninsel. Von Arnold Böcklin. Leipzig, Museum.

der Hellmalerei in Deutschland und stellte seine Gestalten, die er gern dem holländischen Volksleben entlehnte (Abb. 291), mit voller, ungeschminkter Naturtreue hin, so: Konservenmacherinnen — die Frau mit den Ziegen — Hof des Waisenhauses in Amsterdam — Holländische Dorfstraße — Netzeflickerinnen. Auch charakteristische Porträts hat er geschaffen (Bürgermeister Petersen-Hamburg, Virchow, Gerhart Hauptmann). Außer ihm vertreten dieselbe Richtung in Berlin Franz Skarbina (1849 in Berlin geboren), Walter Leistikow (geb. 1865), Ludwig Dettmann (geb. 1865, jetzt in Königsberg) u. a.

Düsseldorf hat im ganzen an der alten Richtung festgehalten. Tier- und Landschaftsmalerei vereinigt anziehend und naturwahr Christian Kröner aus Rinteln (1838 geboren). Karl Gehrts aus Hamburg (1853—1898) hat sich durch seine Illustrationen und durch die Wandgemälde für die Düsseldorfer Kunsthalle hervorgetan. Auch Friedrich Geselschap aus Wesel (1835—1898), allgemeiner bekannt durch seine Skizzen für das Kaiserhaus in Goslar und durch seine Wandgemälde im Berliner Zeughause, entstammt der Düsseldorfer Schule. Diese hat es sich überhaupt angelegen sein lassen, die monumentale Malerei zu

neuem Leben zu erwecken. Schon Ernst Deger (1809—1885), zu Bockenem im Hannöverschen geboren, ein Schüler Schadows, der anfänglich Andachtsbilder malte, hat wesentlich zur Förderung der Freskomalerei beigetragen. Als ihm der Auftrag zuteil wurde, die Apollinariskirche bei Remagen mit Fresken auszuschmücken, ging er erst mehrere Jahre nach Italien, um namentlich die Arbeiten der Quattrocentisten zu studieren. Später hat er auch die Kapelle auf Schloß Stolzenfels a. Rh. ausgemalt. Noch bedeutender ist Peter Janssen (1844—1908) der das Rathaus zu Erfurt, die Aula der Düsseldorfer Kunstakademie und die Aula der Marburger Universität mit herrlichen Wand- und Deckengemälden ausgeschmückt hat. Als Historienmaler schließt sich ihm Arthur Kampf (geb. 1864) an mit Bildern aus der Zeit Friedrichs des Großen und der Befreiungskriege.

Ein frisches Leben herrscht in Karlsruhe durch die beiden Schüler Liers, Hermann Baisch (1846—1894) und Gustav Schönleber, geb. 1852, sowie durch Friedrich Kallmorgen, 1856 in Altona geboren, der freilich seit dem Beginn des Jahres 1902 in Berlin tätig ist.

Auch in anderen Städten, namentlich in Weimar und Dresden, hat sich in den letzten Jahrzehnten ein reges Kunstleben entwickelt.

Es ist zweifellos das Verdienst des Naturalismus gewesen, die Künstler veranlaßt zu haben, die Außenwelt, die Naturformen und Naturfarben, immer treuer zu erfassen. Man konnte sich nun mit größerer Leichtigkeit und Freiheit wieder an die Darstellung des Innenlebens und der Phantasiewelt wagen. Daher sind mythologische Stoffe, ferner die Märchen- und Sagenpoesie sowie die heilige Geschichte und religiöse Vorgänge von neuem Gegenstände der Malerei geworden. Der Neuidealismus will jedoch nicht bloß Früheres nachahmen, sondern will Neues schaffen und seine malerischen Gebilde zu Trägern des modernen Gefühlslebens machen.

Allen voran vertritt Arnold Böcklin, der 1827 zu Basel geboren und 1901 auf seiner Villa bei Florenz gestorben ist, den modernen Idealismus. Schirmer in Düsseldorf war sein Lehrer, weiter bildete er sich in Brüssel, Paris und Rom. Nachdem ihn Graf Schack eine Zeitlang in München beschäftigt hatte, wurde er 1858—1860 Professor an der Kunstschule in Weimar, wo Werke entstanden wie „Röhricht, in welchem Pan verborgen lauert“ — „Panischer Schrecken“ — „Schloß am Meere, von Piraten überfallen“. Vorübergehend lebte er in Rom, Basel (Fresken im Treppenhause des Museums), München; seit 1876 meist in Florenz. Böcklin ist ein Künstler, der in den prächtigsten Farbentönen zu malen versteht, die Welt mit dichterischen Augen ansieht und die Wirklichkeit zum Spiegelbilde seiner reichen Phantasie macht. So ist er vor allem ein genialer Landschafter, der seine Landschaften im völligen Einklange mit der Stimmung, die sie erwecken sollen, mit Lebewesen bevölkert (Heiliger Hain, Gefilde der Seligen, Toteninsel [Abb. 292], Prometheus, Frühlingslandschaft). Sodann aber weiß er auch seine Naturstimmungen in eigenartigen Geschöpfen seiner dichtenden Phantasie zu verkörpern (das Schweigen im Walde, Drachenhöhle, Meeresidylle, Kämpfende Kentauren, Spiel der Wellen u. s. w.). Die vier Lebensalter versinnbildlicht er auf dem im Museum zu Basel befindlichen Gemälde „Vita somnium breve“.

Zu Böcklin gesellt sich Hans Thoma, 1839 in einem einfachen Bauern-

hause zu Bernau im Schwarzwald geboren. Zwanzigjährig wird er in Karlsruhe Schüler Schirmers, dreißigjährig in Paris Schüler Courbets. Auch in Italien ist er wiederholt gewesen. Aber das Beste, was er hat, verdankt er doch seiner reichen Phantasie, die sich genährt hat an den Bildern seiner süddeutschen Heimat, an der Bibel, der Edda, an Homer, den deutschen Märchen. Seine Kunst ist eine durchaus deutsche, ist heimische Kunst. Lange hat er in Frankfurt a. M. gelebt und fleißig geschaffen, ohne rechte Anerkennung zu finden. Er malte vor allem sich selber zur Freude; konnte auch ganz sich selber geben, da nur wenige seine Bilder begehrten. Erst in den neunziger Jahren fand er überall Ruhm und Anerkennung und wurde von seinem Landesherrn als Galeriedirektor und Lehrer an der Kunstakademie nach Karlsruhe berufen. Thomas Phantasie bewegt sich auf den verschiedensten Gebieten: er malt Tier- und Blumenstücke, Landschaften, Genrebilder (Abb. 293) und Porträts (Selbstporträt, Frau Cosima Wagner) — alles mit vollster Unmittelbarkeit und unbedingter Wahrheit. Er pflegt aber auch die religiöse, mythologische und symbolische Malerei (Geburt Christi, Flucht nach Ägypten, Kreuzigung — Meerweiber, Faune u. s. w. — die Nacht, Puttenwolke, der Wächter des Tales). Um die Kunst auch in das Volk zu bringen, kehrte Thoma in den neunziger Jahren zu der Technik zurück, für die er ursprünglich bestimmt gewesen war, zur Lithographie, und schritt vom Eintonblatt zu Blättern in Mehrfarbendruck fort.



Abb. 293. Der Dorfgeiger. Von Hans Thoma.

Allerlei mythologische, allegorische und symbolische Gestalten bringen auch Julius Exter (geb. 1863), Franz Stuck (geb. 1863) und Max Klinger (geb. 1857). Stuck, der als Professor in München wirkt, malte Bilder wie Luzifer, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Sünde, die Versuchung, der Krieg. Klinger, der in Leipzig lebt, betrieb anfänglich namentlich die Griffelkunst, wie er zusammenfassend die Radierung und den Kupferstich nannte. Seine überquellende Phantasie begnügte sich nicht mit einzelnen Gestalten und Vorgängen, sondern schuf zusammenhängende Bilderreihen (Rettungen des Ovid — Ein Leben — Eine Liebe — Vom Tode — Brahmsphantasie). Daneben

schuf er große Ölgemälde, wie Urteil des Paris, Kreuzigung Christi, Pietà, Christus im Olymp. Mehr und mehr hat er seine Neigung der Plastik zugewendet und chromoplastische (farbig ausgeführte) Halbfiguren (Salome, Kassandra) und andere Gestalten — eine Badende, eine Kauernde — zuletzt Beethoven (Abb. 308) und „Das Drama" geschaffen. Es sind das Idealgestalten, wie sie allein die grübelnde und dichtende Phantasie eines Künstlergenius zu erschauen und zu erschaffen vermag.

Franz Stuck ist im Verein mit Fritz v. Uhde und Ludwig Dill (jetzt in Karlsruhe) der Mittelpunkt der sogenannten Münchener „Sezession" geworden, einer Künstlervereinigung, die sich von ihren bisherigen Kunstgenossen trennte,



Abb. 294. Abendmahl. Von Eduard Gebhardt. Berlin, Nationalgalerie.
(Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

um ihre Sonderanschauungen entschiedener zur Geltung zu bringen. Piglhein, Alb. Keller, Kühl u. a. schlossen sich an. In ähnlicher Weise hat sich dann auch in Berlin eine „Sezession" gebildet, deren Führer Max Liebermann ist.

Auf dem Gebiete der religiösen Malerei stellen Heinrich von Hofmann in Dresden (1824 in Darmstadt geboren) und Heinrich Plockhorst in Berlin (1825 in Braunschweig geboren, 1907 gestorben) die biblischen Vorgänge in hergebrachter, vertrauter Weise dar. Ganz anders verfährt Eduard von Gebhardt, 1838 in Esthland geboren, gegenwärtig in Düsseldorf. Er bemüht sich, realistische Kraft mit seelischer Vertiefung zu vereinigen, und malt die biblischen Gestalten nach dem Vorgange Rogers, Dürers und Holbeins im Kostüme des 15. Jahrhunderts. So Christi Einzug in Jerusalem — Jairi Töchterlein — Bergpredigt — Christus in Bethlehem — Abendmahl (Abb. 294) — Kreuzigung — Pflege des Leichnams Christi — Himmelfahrt. Neuerdings hat er auch den Kollegiensaal des Predigerseminars im Kloster Loccum mit Wandgemälden aus-

gestattet, die in biblischen Vorgängen („Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein" — Johannes weist seine Jünger auf Christum hin — Tempelreinigug u. s. w.) die Aufgabe des evangelischen Predigtamtes versinnbildlichen sollen.

Endlich hat Fritz von Uhde, 1848 zu Wolkenburg in Sachsen geboren, gegenwärtig in München, die Männer und Frauen der heiligen Geschichte in das schlichte Gewand unseres Alltaglebens gekleidet. Frühzeitig fühlte er sich zur Kunst hingezogen, fand aber auf der Dresdener Akademie so wenig Befriedigung, daß er Soldat wurde und als Offizier bei den sächsischen Gardereitern den Deutsch-Französischen Krieg mitmachte. Er war bereits Rittmeister, als er sich zum zweitenmal entschloß, sich der Kunst zu widmen. Er studierte die Alten, ging nach Paris und wurde ein eifriger Apostel der Freilichtmalerei. Liebermann wies ihn auf die malerischen Reize Hollands hin. Sein erstes Bild, das allgemeines Aufsehen erregte, war der Heiland, der die Kindlein zu sich ruft. Sodann der Heiland, der auf das Tischgebet: Komm, Herr Jesu u. s. w. sich selbst in ärmlicher Hütte zu Gast lädt, die Bergpredigt (Abb. 295), das Abendmahl, der Gang nach Bethlehem u. s. w. Auch Kinderfiguren hat Uhde oft und gern geschaffen.



Abb. 295. Die Bergpredigt. Von Fritz v. Uhde.
(Nach Photographie der Photographischen Union, München.)

In Wien herrschte in den dreißiger und vierziger Jahren neben der Historienmalerei auch eine Volkskunst, deren Hauptvertreter Georg Waldmüller (1793—1865), ferner dessen Schüler Friedrich Friedländer (1825 bis 1899) und Friedrich Gauermann (1807—1862) waren. Waldmüller führte in seinen Genrebildern Szenen aus dem Bauernleben (Bauernfamilie, Bauernhochzeit, Dorfschule u. s. w.) vor, Friedländer schilderte gern das Leben der österreichischen Invaliden, Gauermann malte Bauernhöfe, Viehtränken, heimkehrende Herden u. a.

Sowohl durch seine Geschichtsbilder als auch durch seine dekorativen Werke ragt Karl Rahl hervor (1812—1865), ebenso wie sein Freund Genelli ein Vertreter der Antike und ebenso wie er vom Schicksal wenig begünstigt. Erst in seinen späteren Jahren kam er zu Aufgaben, die seiner Individualität ganz zusagten. So schuf er in Wien Bilder an der Fassade und in der Vor-

halle der griechischen Kirche und schmückte das Treppenhaus im Waffenmuseum. Seine Malereien im neuen Opernhause wurden nach seinem Tode von seinen Schülern Griepenkerl und Bitterlich vollendet. Der erstere, 1839 in Oldenburg geboren, hat dann auch weiter die dekorative Malerei gepflegt und z. B. das Treppenhaus der Großherzoglichen Gemäldegalerie seiner Vaterstadt ausgeschmückt. In ähnlicher Weise ist ein anderer Schüler Rahls, August Eisenmenger (1830 in Wien geboren), tätig gewesen.

Auch Hans Canon aus Wien (1829—1885), ursprünglich Soldat, wurde Rahls Schüler und widmete sich in Karlsruhe zunächst der dekorativen Malerei, ging dann aber fast ausschließlich zur Porträtmalerei über. Als Bildnismaler der vornehmen Welt hat sich Heinrich von Angeli, 1840 in Ödenburg geboren, einen Namen gemacht (u. a. Porträts Kaiser Wilhelms I., des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Kronprinzessin Viktoria).



Abb. 296. Hühnerhund und Affenpintscher. Von Landseer.

Unter den Genremalern tritt besonders August von Pettenkofen aus Wien hervor (1822—1889). Er war ursprünglich Offizier, widmete sich dann der Kunst, nicht ohne durch Bilder Troyons und Millets beeinflußt zu werden. Er schuf zuerst selbstbeobachtete Kriegsszenen (Reiter und sein Roß, die überfallene Feldpost u. s. w.), dann auch Szenen aus dem ungarischen und italienischen Volksleben. Kriegsbilder brachte zuerst auch Alois Schönn, 1826 in Wien geboren, der während des Revolutionsjahres in Südtirol mitkämpfte, auch die Kämpfe in Ungarn aus eigener Anschauung kennen lernte; später schilderte er das Volksleben in Italien und im Orient. Ludwig Passini, 1832 in Wien geboren, gest. 1903, wurde in Italien durch den Aquarellisten Karl Werner ganz der Aquarellmalerei zugeführt (Chorherren in der Peterskirche zu Rom, Neugierige auf der Brücke in Venedig u. a.). Dem Orient vornehmlich verdankt Karl Leopold Müller (1834—1892) seine Stoffe (Lagernde Karawane, Abend bei Kairo).

Als Landschaftsmaler sind vor allem zu nennen Jakob Emil Schindler aus Wien (1842—1892), der sich besonders an Theodore Rousseau angeschlossen hat, und Robert Ruß, 1847 in Wien geboren, der seine Motive gern der holländischen Natur entnommen hat.

Als bedeutendster ungarischer Maler muß Michael von Munkacsy genannt werden. Er wurde 1844 in Munkacs geboren, hieß eigentlich Lieb und wurde ursprünglich für das Tischlerhandwerk, das Gewerbe seines Vaters, erzogen. Dann wandte er sich der Malerei zu, empfing in München Anregung von Franz Adam, in Düsseldorf von Knaus und Vautier und lebte dann bis



Abb. 297. Seestück. Von Turner. London, National Gallery.

kurz vor seinem Tode (1900) in Paris. Er malte Sittenbilder, besonders aus dem ungarischen Volksleben, Bilder geschichtlichen Inhalts, wie „die letzten Augenblicke Mozarts", „Milton, seinen Töchtern das verlorene Paradies diktierend", endlich auch große religiöse Bilder (Christus vor Pilatus, Christus am Kreuz).

c. Die Malerei in England.

Die Malerei in England hatte schon im 18. Jahrhundert ein nationales und realistisches Gepräge und hielt diese Richtung auch im 19. Jahrhundert fest. In ihren Porträts, in denen die englischen Maler Hervorragendes leisteten, hielten sie sich streng an die Wirklichkeit. Der Maler der vornehmen Welt und der geistigen Berühmtheiten seiner Zeit war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Thomas Lawrence (1769—1830). Als Tiermaler ragt Edwin

Landseer (1802—1873) hervor (Abb. 296). Die Engländer waren es auch, die zuerst das zeitgenössische Alltagsleben in den Kreis ihrer Kunst zogen und so die eigentlichen Schöpfer des Genrebildes wurden. David Wilkie (1785 bis 1841) malte seine schottischen und englischen Landsleute auf Märkten und als Dorfpolitiker, William Collins (1788—1847) griff ins Kinderleben. Benjamin West (1738—1820), ein in England tätiger Amerikaner, stellte zwar die meisten seiner geschichtlichen Stoffe noch in klassischem Gewande dar, war aber doch der erste, der einen Vorgang aus der Gegenwart, den Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec, in der Tracht seiner Zeit malte.

In der Landschaftsmalerei gingen die Engländer allen anderen Nationen voran. Der geniale William Turner (1775—1851) wußte zuerst mit erstaunlicher Kraft ungewöhnliche Lichtwirkungen darzustellen (Feuer auf See, Seestück [Abb. 297], Dampfschiff im Schneesturm). Die eigenartige englische Atmosphäre mit ihrem schweren und feuchten Nebel war es, welche die englischen Maler dazu brachte, die Dinge nicht in ihrer scharfumrissenen Gestalt, sondern umflossen von Licht und Luft zu sehen. Das Bemühen, den unmittelbaren Eindruck der wechselnden Tagesbeleuchtung rasch festzuhalten, führte zu einer besonderen Bevorzugung der Aquarellmalerei. Der erste, der diese Grundsätze auch auf die Ölmalerei übertrug, war John Constable (1776—1837). Er will malen, was er sieht und wie er es sieht; er hat klar erkannt, daß die Stimmung der Landschaft weniger von Umrissen und Linien als von Licht und Schatten ausgeht, die sie umspielen. Farbige Darstellung der Lichtwirkung ist darum wichtiger als die Zeichnung und die architektonischen Gesetze der Komposition.



Abb. 298. Christus im Hause seiner Eltern. Von J. E. Millais.

Was Millet und Courbet für Frankreich waren, wurden die Präraffaeliten für England. Sie waren die ersten in Europa, die sich von jeder Überlieferung lossagten und unmittelbares Naturstudium verlangten. In der Überzeugung, daß die Naturwahrheit, die im 15. Jahrhundert die Malerei beherrscht habe, seit der Übersiedelung Raffaels nach Rom verloren gegangen sei, schlossen sich 1848 Dante Rossetti (1828—1882), Holman Hunt (geb. 1827) und John Everett Millais (1829—1896) zu einer Präraffaelitengruppe zusammen (The Praeraffaelit Brotherhood). Sie wollten nun nicht etwa die Quattrocentisten nachahmen, sondern wie diese sich strengster Naturwahrheit bis ins Kleinste hinein befleißigen und von einer abstrakten schönen Form gänzlich absehen. Von den französischen Realisten unterschieden sie sich dadurch, daß ihre der Wirklichkeit nachgebildeten Gestalten zugleich Träger einer poetischen Stimmung oder einer Idee sein sollten. Hunt wählte seine Vorwürfe aus dem

Dichter Keats und der Bibel, Rossetti aus Dante, Millais aus mittelalterlichen Rittergedichten und der Bibel (Abb. 298). Der Vorläufer und reifere Freund der Präraffaeliten ist Ford Madox Brown (1821—1893), der sich nicht wie sie auf das lebende Modell beschränkt, sondern auch die Eingebungen seines begeisterten Herzens zu verkörpern sich bemüht (Lears Fluch, Romeo und Julie, Elias und die Witwe). Sein Grundsatz ist: „Das Mittel der Kunst ist Wahrheit, ihr Objekt Erregung der Seele" (Emotional Truth). Während Hunt an den Grundsätzen der Präraffaeliten lebenslang festgehalten hat, waren sie für Millais nur ein Durchgangsstadium zu einer ungemein vielseitigen und kraftvollen Betätigung seiner Kunst. Besonders hervorragend ist er als Bildnismaler (Gladstone, Disraeli, Salisbury).

Der Pleinairismus hat auf England, wo schon Hunt und Madox Brown ihre Bilder im Freien gemalt hatten, wenig Eindruck machen können. Man



Abb. 299. Andromache in der Gefangenschaft. Von Leighton.

läßt den Dingen die volle Schärfe ihrer Umrisse. Dem Geschmack der vornehmen Welt entsprechend, greifen die Maler immer noch mit Vorliebe nach antiken Stoffen. In edler, vornehmer Weise vertreten diese Richtung besonders Sir Frederick Leighton (1830—1896), zuletzt Präsident der Royal Academy in London, und seine Schüler Poynter und Prinsep, beide 1836 geboren. Leighton kannte die wichtigsten Kunstrichtungen in Deutschland, Italien, Frankreich und den Niederlanden aus eigener Anschauung. Mit Vorliebe wählte er seine Stoffe aus dem Alten Testament und aus der griechischen Mythologie und Geschichte (Abb. 299). Als sein bedeutendstes Werk gelten die Wandgemälde im South Kensington-Museum zu London: Die Künste im Dienste des Krieges und des Friedens. Auch der Holländer Alma Tadema, geb. 1836, seit 1870 in London, ruft mit dem Scheine der Wirklichkeit die Straßen, Wohnhäuser und Tempel des Altertums ins Leben zurück. Albert Moore (1841—1894) stellt mit feiner Farbenharmonie die unvergängliche griechische Schönheitswelt dar. Überhaupt ist die englische Kunst nie rein naturalistisch, wie die französische, sondern moralisch und poetisch. Auf der Grenze zwischen Wirklichkeit

und Poesie stehen auch George Mason (1818—1872) und Frederick Walker (1840—1875) und seine Schule. Die strengste Sachlichkeit herrscht im Porträt. Hervorragend als Porträtmaler sind Ouleß (geb. 1848), Shannon (geb. 1863), Hubert Herkomer (geb. 1849 in dem bayrischen Dörfchen Waal). Auch die Landschafts- und Marinemaler sind vortrefflich vertreten.

Was den Neuidealismus anbetrifft, so ist diese Strömung eigentlich von England ausgegangen. Tonangebend wurde hier Dante Rossetti (1828 bis 1882), der vorzugsweise Bilder aus Dante und Frauengestalten wie die Beata Beatrix, Sibylla Palmifera, Astarte Syriaca u. a. malte. Ihm schließt sich sein Freund Burne Jones (1833—1898) an, der sich seine Stoffe aus den Zeiten des Rittertums, aus Bibel und Legende wählt. Auch Spencer Stanhope, der sich hauptsächlich der dekorativen Malerei gewidmet hat, ist von Rossetti angeregt. Selbständige allegorische Gestalten als Träger eines bedeutenden Gedankens schafft der große George Frederick Watts (1818—1904). Der genialste Künstler der englischen Schule war der in Paris lebende Amerikaner James Whistler (1834—1903), der von keiner Malerei wissen wollte, die nur stofflich wirke oder nichts als rücksichtslose Darstellung der Wirklichkeit sein wolle. Den von der Natur entlehnten Stoff solle der Künstler so verklären, daß sich der Beschauer an Tönen, an zusammenklingenden Farbenharmonien erfreue. Harmonien, Symphonien nannte er darum auch seine Bilder. Noch entschiedener betonen die Glasgower Maler (boys of Glasgow) — Arthur Melville, John Lavery (geb. 1858), James Guthrie (geb. 1859) u. a. — dem zeichnerischen Umriß gegenüber den Tonwert, die Stimmung.

Vierter Abschnitt.

Die Musik.

Die Elemente der Tonkunst.

Die Musik ist die unmittelbarste Sprache des Innern. Die Empfindung gibt sich im Tone kund; wenn die Töne zu wohltuender Reihenfolge sich verbinden, so entsteht Musik. Das Reich der Töne in seinem ganzen Umfange ist geeignet, jede Stimmung des Gemütes zum Ausdruck zu bringen, von der heiter scherzenden bis zur tief schwermütigen, von der ruhig gelassenen bis zur leidenschaftlich stürmenden.

Die Musik ist die Darstellung des Schönen durch Töne. Das Erste und Wesentlichste in der Musik ist die Melodie, d. h. die zur schönen Einheit verbundene Aufeinanderfolge von Tönen. In der Melodie entwickelt sich der musikalische Gedanke, legt sich die Empfindung auseinander.

Werden mehrere zusammenstimmende Töne zugleich angeschlagen, so entsteht die Harmonie (Zusammenklang). Sie verstärkt die Empfindung, indem sie ihr Fülle verleiht; sie vervielfältigt sie aber auch, sie ruft durch Ausweichungen (Modulationen) mancherlei Gegensätze hervor, bringt durch Konsonanzen und Dissonanzen Licht und Schatten in das Tongemälde.

Damit jedoch die Töne der Melodie und Harmonie nicht verschwimmen und regellos durcheinander klingen, wird ihre Aufeinanderfolge geregelt durch den Rhythmus (Tonmaß); denn die Musik ist die Darstellung des Schönen in der Zeit, wie die bildenden Künste es im Raume darstellen. Daher ist die Musik an ein gewisses Zeitmaß gebunden, und ihre Grundlage ist wie bei der Architektur ein mathematisches Gesetz. Es müssen in der Melodie lange und kurze Töne miteinander abwechseln, oder wo gleiche Längen sind, diese durch Takt und Akzent geregelt sein, so daß ein Ton als abhängig erscheint von dem anderen. Der Takt ist die Regel und Ordnung; aber er darf nicht die Freiheit der Darstellung beherrschen wollen. Wie die Gefühle wechseln, der Affekt sich hebt und senkt, so muß auch der Rhythmus in einem und demselben Stücke sich beschleunigen und verzögern (wechselndes Tempo).

Ein Weiteres ist die Dynamik, die Stärke des Tones. Die Kraft, mit welcher der Singende oder Spielende seine Töne hervorbringt, muß der treue Ausdruck seiner inneren Stimmung, eine wesentliche Offenbarung des Lebens selber sein.

Diese vier Momente (Melodie, Harmonie, Rhythmus, Dynamik) müssen zusammenwirken, wenn das Tonstück den Eindruck eines schönen Ganzen machen soll, aber sie brauchen deshalb nicht immer in gleicher Geltung aufzutreten: es wird bald dieses, bald ein anderes Moment überwiegen. In der neueren Musik ist die Harmonie besonders zur Herrschaft gelangt und hat ihr Mannigfaltigkeit, Kraft und Fülle verliehen.

Die beiden Hauptgattungen der Musik sind die Vokal- und Instrumentalmusik. Die erstere ist die ursprüngliche, weil es in ihr nur der von der Natur dem Menschen verliehenen Stimme bedarf, um die Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Aber es muß sich das Wort dazu gesellen, um im Liede dem Gefühle eine bestimmtere Fassung zu geben.

Dagegen kann man die Instrumentalmusik als die schärfste Ausprägung der streng musikalischen Richtung bezeichnen. In ihr bedarf es nicht des Wortes, um dem Tonbilde Halt zu geben.

Nun vollzieht sich aber schon früh eine Verbindung beider Gattungen; das gesungene Wort erhält seine Begleitung durch den Hinzutritt der Instrumente, und es strebt die vereinigte Vokal- und Instrumentalmusik danach, nicht bloß den inneren Gefühlsausdruck zu geben, sondern auch äußere Vorgänge darzustellen, zu berichten, zu erzählen, wodurch sie wieder an die bildende Kunst grenzt. Dabei aber stellen sich bald gesonderte Teile heraus, die nach dem Inhalt und der Behandlung sich unterscheiden. Die Schilderung der inneren Empfindungswelt wird sich in der Arie als rein lyrische Abteilung gestalten. Die Erzählung äußerer Vorgänge wird sich in rasch fortschreitendem, mehr deklamierendem Vortrage, im Rezitativ, entfalten.

So führt die reichere Entwicklung zur Darstellung größerer Tonwerke. Haben sie ein mehr ruhiges Gepräge, dem gelassenen Flusse des Epos entsprechend, so entsteht das Oratorium. Wendet sich die Musik zur Schilderung dramatischer Vorgänge, denen eine mehr leidenschaftliche Haltung, ähnlich dem Schauspiel oder der Tragödie, eigen ist, so entsteht die Oper, eine Mischung von Lyrischem und Dramatischem. Sie ist die reichste und vollendetste Schöpfung der vereinigten Vokal- und Instrumentalmusik; freilich muß sich die Poesie dabei zu manchen Zugeständnissen bequemen, wenn die Gesetze der Musik zu ihrem Rechte gelangen sollen.

Die Tonkunst im Altertum.

Die Musik ist eine der ältesten unter den schönen Künsten. Sie hat ihre Urheimat in Asien. Unter den Nachkommen Kains nennt die Heilige Schrift den Jubal, „von dem sind gekommen die Geiger und Pfeifer" (1. Moses 4, 10). Sie erzählt uns ferner von dem Triumphlied, das Mirjam nach dem Untergange der Ägypter anstimmte. Als Begleitinstrument diente den mitsingenden Frauen die ägyptische Handpauke. Ihre eigentliche Ausbildung erhielt die Musik der Hebräer durch David und Salomo. Ihre wesentliche Aufgabe war, dem Gottesdienst eine höhere Weihe zu geben. Die musikalischen Instrumente, die zu Davids herrlichen Psalmen erschallten, waren Harfe, Zither und Psalter (ein Instrument mit 10 Saiten), Trompete, Posaune und Pauke. Zu Harfen und Zithern ließ Salomo das rote Sandelholz verwenden.

Auch bei den Ägyptern fehlt es nicht an einer ausgebildeten Musik. Auf zahlreichen Wandgemälden, die Feste und Feierlichkeiten aller Art schildern, finden wir Sänger und Sängerinnen teils mit den gewöhnlichen Lärminstrumenten (Becken, Zimbeln, Trommeln), teils mit großen Harfen, mit Flöten und Leiern.

Die Griechen erwarteten von der Musik vor allem sittliche Wirkungen: Harmonie der Seele, Begeisterung zu allem Edlen und Schönen. Sie sahen daher in dieser Kunst ein wichtiges Bildungsmittel der Jugend. Poesie und Musik galten als Schwesterkünste; die letztere schmiegte sich der ersteren an, war darum im wesentlichen Gesang. Es erklärt sich daraus auch, daß die griechische Musik fast nur auf Gestaltung der Melodie und des Rhythmus Bedacht nahm, während die Harmonie zurücktrat. Auch daß man zwar Oktave, Quinte und Quarte zu den Konsonanzen, die wohlklingendste aller Intervalle aber, die Terz, zu den Dissonanzen rechnete, mußte die Entwicklung der Harmonie hemmen.

Von großer Bedeutung auch für die spätere abendländische Musik waren die Achttonreihen oder Oktavensysteme, die etwa unseren heutigen Tonarten entsprechen. Die ältesten und wichtigsten sind die dorische (unsere abwärts gesungene E moll-Tonleiter), die phrygische und die lydische (unsere C dur-Tonleiter).

Während die ältere griechische Musik unter dem Einfluß der Dorier stand, wird seit den Perserkriegen Athen ihre wichtigste Pflegestätte. Hier entwickelt sich aus dem Dithyrambus, der dem Dionysos zu Ehren angestimmt wurde, allmählich die Tragödie. Die musikalisch-lyrischen Elemente sondern sich von den dramatischen; diese werden den Schauspielern, jene einem Chor übertragen. Auch der Dialog wurde nicht gesprochen, sondern melodisch rezitierend vorgetragen. Flöte und Kithara waren die begleitenden Instrumente.

Im Zeitalter des Perikles machte sich bereits bei den Sängern wie bei den Flöten- und Lyraspielern das Virtuosentum breit. Eine Zeitlang wurde Alexandria Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Dann kam die Musik mit anderen Elementen der griechischen Bildung nach Rom, wurde hier jedoch nur um ihres Sinnenreizes willen gepflegt und ausschließlich von Sklaven und Freigelassenen geübt.

Den Ausgrabungen der Franzosen in Delphi verdanken wir die Entdeckung eines griechischen Originalgesanges, einer Hymne auf Apollo. Diese wurde aus Anlaß des Galliereinfalls (280) von einem Athener komponiert und unter Kitharen- und Flötenbegleitung vorgetragen. Von der Art und Weise der Begleitung erfahren wir leider nichts.

Die Tonkunst im Mittelalter.

1. Vom Beginne der christlichen Zeitrechnung bis zum Ende des 12. Jahrhunderts.

Auf den Trümmern der römischen Weltherrschaft erhob sich siegreich das Christentum. Erst im Dienste der durchaus innerlich gerichteten christlichen Gottesanschauung konnte die Musik ihre ganze Fülle und Kraft entfalten.

Von „Psalmen und Lobgesängen und geistlichen, lieblichen Liedern" der ersten Christen redet schon das Neue Testament (Kol. 3, 16). Ihr Gesang schloß

sich an den alttestamentlichen Psalmengesang an, wechselte zwischen einem Vorsänger und der Gemeinde oder zwischen Halbchören und bewegte sich mehr rezitierend in wenig Tönen. Späterhin zog man auch die hochausgebildete griechische Tonkunst heran. Je mehr aber der Kirchengesang sich schul- und kunstmäßig ausbildete, desto entschiedener trat das Bedürfnis hervor, ihn geschulten Sängern zu übertragen und die Gemeinde auf ein bekräftigendes Amen oder Hallelujah zu beschränken. Den ersten festen Grund zu einem geregelten Kirchengesange im Abendland legte Bischof **Ambrosius** von Mailand († 397). Er wünschte die Beteiligung aller, auch der Frauen und Jungfrauen am Kirchengesange. Er dichtete selber Hymnen, z. B. Veni, redemptor gentium (Nun komm, der Heiden Heiland), während er das Te deum laudamus (Herr Gott, dich loben wir) aus dem Griechischen übersetzte. Der Vortrag hielt sich jedenfalls in antiker Weise streng an die langen und kurzen Silben des Textes; der Ton stand völlig unter der Herrschaft des Wortes.

Zwei Jahrhunderte lang herrschte der ambrosianische Gesang, nicht ohne einen Teil seiner früheren Reinheit und Würde einzubüßen. Daher sah sich **Gregor der Große** (590—604), selber musikalisch veranlagt, zu einer Reform und Weiterbildung des Kirchengesanges veranlaßt. Die vier ambrosianischen, mit den antiken Achttonreihen übereinstimmenden Kirchentöne vermehrte er auf acht. Die bisher gebrauchten gottesdienstlichen Gesänge sammelte und sichtete er und ließ sie in den sogenannten **Neumen** aufzeichnen, einer Notenschrift, die aus Strichen, Punkten, Häkchen, Zirkumflexen u. s. w. bestand und den aufwärts oder abwärts führenden Gang des Gesanges, aber nicht die eigentliche Tonhöhe (die Tonart) andeutete. Für alle Texte der Liturgie wurden die Melodien fest bestimmt (daher cantus firmus); einem geschulten Männerchor wurde die Ausführung übertragen (daher cantus choralis). Vor allem löste Gregor den Gesang vom Wort. Ohne Rücksicht auf die Länge und Kürze der Silben schritten die Melodien in getragenen, fast gleichmäßig langen Tönen fort. Kam früher auf jede Textsilbe **ein** Ton, so konnten jetzt auf eine Silbe auch zwei und mehr Töne gesungen werden, ja einzelne Tonschlüsse, besonders die letzte Silbe des Hallelujah, wurden zu ganzen Tonreihen ausgedehnt. Man legte denselben späterhin besondere Texte unter und nannte sie **Sequenzen**.

Durch die Bemühungen des Bonifatius und Karls des Großen kam der gregorianische Gesang auch nach **Deutschland** und ins fränkische Reich. Karl hatte an seinem Hofe eine Hofgesangschule. In den Dom- und Klosterschulen bildete Gesang ein wesentliches Stück des Unterrichts, so besonders auch in Fulda und St. Gallen. In St. Gallen dichtete der Mönch **Notker Balbulus** eine Reihe von Sequenzen, darunter das berühmte Sterbelied „Media in vita" (Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen).

Der wichtige Fortschritt vom **homophonen** (einstimmigen) Gesange zum **polyphonen** (mehrstimmigen), wo die Stimmen, nur durch die Konsonanz verbunden, selbständig nebeneinander hergehen, wird dem Benediktinermönch **Hucbald** aus Flandern (um 900) zugeschrieben. Da dieser, gestützt auf die Autorität des Pythagoras, nur Quarten, Quinten und Oktaven als Konsonanzen betrachtete, so schritt sein mehrstimmiger Gesang in Quarten-, Quinten- und Oktavengängen fort!

Einen weiteren bedeutenden Fortschritt führte **Guido von Arezzo** in

Toskana herbei (980—1050). Er erfand das vierlinige Notensystem, bezeichnete die ganze (Moll-) Tonreihe nicht bloß auf, sondern auch zwischen den Linien durch Neumen und gab den Tönen die ihnen bis heute gebliebenen Namen A, B, C, D, E, F, G. Auch die sogenannte Solmisation, d. h. zunächst den Gebrauch der wohlklingenden Silben ut, re, mi, fa, sol, la bei den Gesangübungen knüpft man an Guidos Namen an. Er übte mit seinen Schülern eine Art Normallied ein: „Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, Sancte Joannes.“*) In diesem Gesange bildeten die Silben ut, re, mi u. s. w. eine Sechstonreihe. Hatte man diese Reihe einmal inne, so konnte man sie natürlich auch von jedem beliebigen anderen Anfangstone aus bilden. Später nannte man den ersten Ton do und fügte als siebenten si hinzu.

Für den mehrstimmigen Gesang war etwa im 12. Jahrhundert im nordöstlichen Frankreich der Name Biscantus oder Discantus (zweistimmiger oder auseinander gehender Gesang) aufgekommen. Waren lange Zeit die beiden Stimmen in gleicher Bewegung miteinander fortgeschritten, so wurde es um dieselbe Zeit üblich, die Oberstimme des Discantus mit Figuren zu schmücken, während die Unterstimme den cantus firmus festhielt. (Daher der Name Tenor für die Unter- und Diskant [= Kunst zu diskantieren] für die Oberstimme.) Je mehr freilich die Oberstimme sich in Gesang und Bewegung von der Unterstimme entfernte, desto notwendiger wurde es, schon äußerlich den verschiedenen Zeitwert der Noten erkennbar zu machen. Wir finden diese neue Notenschrift, die zwischen langen und halblangen, kurzen und halbkurzen Noten unterscheidet und die Grundlage unserer Notenschrift geworden ist, klar ausgebildet bei einem Niederdeutschen, Franko von Köln (um 1200), der auch sonst die Musik wesentlich gefördert hat. Er bürgert die Terz, die er zu den Konsonanzen rechnet, in der Tonkunst ein, verwirft die Quintenfortschritte und empfiehlt für die Stimmführung die Gegenbewegung.

Neben dem kirchlichen Kunstgesange vermochte der nie ganz verstummte Volksgesang zu keiner selbständigen Bedeutung zu gelangen. Erst die Kreuzzüge mit ihren vielfachen Anregungen gaben auch die Veranlassung zum Aufblühen des weltlichen, ritterlichen Gesanges. Am frühsten regte sich in der Provence neben der im Volke heimischen Sangeskunst eine solche des Adels. Der adlige Sänger erfand Wort und Weise (daher Troubadour, Trouvère), die Ausführung überließ er fahrenden Leuten, die jongleurs oder joueurs (Spieler) genannt wurden.

Der deutsche Minnegesang hat zwar aus Frankreich seine Anregung empfangen, hat sich aber in völlig eigenartiger Weise entwickelt. Der deutsche Sänger wird durch seine Kunst geadelt, so daß bürgerliche und adlige Sänger gleich geehrt werden. Mit dem Sinken des Rittertums geht der Gesang ganz in bürgerliche Hände über und wird schließlich zum Meistergesang.

Beim Minne- wie beim Meistergesange war die Melodienbildung (die Weise) völlig vom Ton (der dichterischen Form, dem Metrum) beherrscht. Zu einer freieren Melodienbildung kommt es zuerst im Volksliede, das besonders

*) Damit deine Diener mit gelockerten Stimmbändern die Wunder deiner Werke besingen können, sühne die Schuld der befleckten Lippe, heiliger Johannes.

von den fahrenden Musikanten verbreitet wurde. So unentbehrlich und beliebt diese bei allen Märkten und Festen waren, so galten sie doch als rechtlos; nur die ansässigen Stadtmusikanten durften sich zu einer ehrsamen Stadtpfeiferzunft zusammenschließen.

2. Das Aufblühen der polyphonen (mehrstimmigen) Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert.

Kontrapunkt im eigentlichen Sinne ist das Fortschreiten zweier Stimmen im Gleichschritt, so daß Note gegen Note (punctum contra punctum) gesetzt wird. Es ist das Verdienst der altfranzösischen Schule, beide Stimmen voneinander losgelöst und sie zu völlig selbständigen, gleichberechtigten Faktoren im Tonsatze gemacht zu haben. Die Heimat des Kontrapunktes in diesem Sinne ist Paris, wo wir bereits im 12. und 13. Jahrhundert nicht nur drei- und vierstimmige kontrapunktische Sätze, sondern auch schon die höheren Formen, den Kanon und den doppelten Kontrapunkt, in ihren Anfängen finden. Der oben erwähnte Franko von Köln ist jedenfalls ein Jünger dieser altfranzösischen Schule gewesen, die bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts reicht.

Ihre Erben waren die Niederländer. Dufay aus Chimay im Hennegau (etwa von 1350—1432) faßte die von den Altfranzosen gemachten Fortschritte zum erstenmal in genialer Weise zusammen. Seine Sätze zeichnen sich durch reine Harmonie aus, zeigen auch neben der Kunst der Stimmführung die ersten Spuren innerer Empfindung. Durch sein Beispiel wird es Sitte, den cantus firmus der Messen den weltlichen Volksweisen zu entnehmen.

Vertritt Dufay noch den einfachen Kontrapunkt, so erreicht mit Meister Okeghem (Ockenheim), dem Vorsteher der Kapelle Ludwigs XI. in Paris († um 1512), die kontrapunktische Kunst bereits ihren Höhepunkt. Selbst ein Sebastian Bach bringt nichts, was nicht schon durch Okeghem und seine Schüler vorgebildet wäre. Der gewaltigste derselben ist Josquin des Prés, geb. um 1450, eine Zeitlang Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom, später in den Diensten Ludwigs XII. und Kaiser Maximilians, gestorben als Dompropst in seiner Vaterstadt Condé im Hennegau. In seinen zahlreichen Messen und Motetten macht er die kontrapunktische Kunst schon dem tiefsten Gefühlsausdruck und reinsten Wohllaut dienstbar. Er gehörte zu Luthers Lieblingskomponisten.

Der größte niederländische Meister ist Orlandus Lassus (Roland de Lattre), geb. 1520 zu Mons im Hennegau. Ein Wanderleben führte ihn nach Sizilien, Neapel und Rom, wo er Kapellmeister im Lateran wurde. Er kehrte später in seine Heimat zurück und wurde zuletzt im Jahre 1557 von Herzog Albert V. von Bayern nach München berufen. Hier lebte er als herzoglicher Kapellmeister hochgeehrt und in den glücklichsten Familienverhältnissen bis 1594. Unter seinen Werken — im ganzen an 2500 — ragen die sieben Bußpsalmen hervor, Kompositionen von tiefer, echt deutscher religiöser Empfindung.

Wie aus dem bisher Gesagten erhellt, verdankt die Tonkunst ihre wesentlichsten Fortschritte den Niederländern. Sie haben aber auch das große Verdienst, ihre Kunst fast in allen Ländern Europas, insbesondere in Italien, Frankreich und Deutschland verbreitet zu haben. Dauernd oder vorübergehend hielten sich nicht nur die oben genannten, sondern auch noch viele andere Meister

in der Fremde auf. Besondere Erwähnung verdient hier noch Claude Goudimel, wahrscheinlich ein Burgunder, der Begründer der römischen Schule und Lehrer des großen Palestrina. Er trat später zur reformierten Kirche über und wurde 1572 ein Opfer der Bartholomäusnacht. Mit den Komponisten wanderten aber auch die Sänger, die sich in den Niederlanden zuerst zu Sängerchören zusammenschlossen, ins Ausland und brachten überallhin die Kunst der gesanglichen Schulung und des meisterhaften Vortrags.

Die Tonkunst im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

1. In Italien.

Die kontrapunktische Kunst der Niederländer hat auch in Italien allgemeine Verbreitung gefunden. Die kunstvolle Verschlingung der Stimmen war indessen so sehr zur Hauptsache geworden, daß darüber die Textworte kaum verständlich waren. Da der cantus firmus nicht selten aus den bekannten Volksweisen genommen wurde, kam es sogar vor, daß man der weltlichen Melodie auch die weltlichen Textesworte unterlegte. Das Tridentiner Konzil beschäftigte sich daher auch mit einer Reform der Kirchenmusik. Die Kompositionsweise sollte einfacher, der gesungene Text verständlicher werden, keiner Messe sollten weltliche Weisen zugrunde gelegt werden. Der Reformator der katholischen Kirchenmusik in diesem Sinne wurde Giovanni Pierluigi, nach seinem Geburtsorte (in der Nähe von Rom) gewöhnlich Palestrina genannt. Er wurde 1514 als Kind einfacher Landleute geboren, trat in Rom in Goudimels Musikschule und wurde weiterhin Singemeister der Knaben an St. Peter und Kapellmeister im Vatikan. Zu den herrlichsten Werken, die damals entstanden, gehören seine Improperien (eigentlich „Vorwürfe", weil sie die Vorwürfe des Herrn gegen sein Volk aussprechen) und sein Stabat mater. Als ihm nun der Auftrag erteilt wurde, eine den Forderungen des Konzils entsprechende einfachere Messe zu schreiben, schuf er deren drei. Die dritte, später nach einem Papst benannte missa papae Marcelli errang den Preis; sie ist das klassische Werk des katholischen Kirchenstils. Als sie am Fronleichnamsfeste 1565 zum erstenmal gesungen wurde, äußerte Papst Pius IV.: „Das sind die Harmonien des neuen hohen Liedes, das einst der Apostel Johannes im himmlischen Jerusalem gehört hat." Fortan war Palestrina der erste Musiker der Zeit, er wurde Kapellmeister an St. Peter, schuf noch viele herrliche Werke und starb am 2. Februar 1594. Die römische Schule pflanzte seinen Stil fort. Aus ihr ist unter anderen Gregorio Allegri, ein Verwandter des Malers Antonio Allegri da Correggio, hervorgegangen, dessen doppelchöriges Miserere alljährlich am Karfreitage in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird.

Im polyphonen Gesange hatte die religiöse Andacht ihren Ausdruck gefunden, aber auch das Leben mit seinen mannigfachen Stimmungen verlangte nach musikalischer Gestaltung. Hierzu eignet sich die Monodie, der nur für eine Stimme berechnete Gesang. Eine besondere Ausgestaltung fand derselbe in Florenz, wo sich das musikalische Drama entwickelte. Vornehme Dilettanten, die sich im Hause des Grafen Bardi zusammenfanden, trugen sich in ihrer Begeisterung für das klassische Altertum mit dem Gedanken, das Drama der Alten zu neuem Leben zu erwecken. Auf Veranlassung Ottavio Ri-

nuccinis, des bedeutendsten Dichters in diesem Kreise, wurde das von ihm gedichtete Drama Daphne von Jacopo Peri komponiert und mit großem Beifall aufgenommen. Freilich kam die Musik über trockene Rezitative nicht hinaus, aber es war damit doch der Weg beschritten, der zur Oper hinführen mußte. Claudio Monteverde (1568—1651), Kapellmeister des Herzogs Gonzaga von Mantua, kam in seinen Musikdramen bereits auf das Duett; er hat auch Ansätze zum ariosen Gesang und macht schon den Versuch, das, was sich durch die menschliche Stimme nicht mehr ausdrücken läßt, ins Orchester zu verlegen.

Die etwa gleichzeitige Anwendung des neuen rezitierenden Stils auf das geistliche Drama mußte zur Entwicklung derjenigen Kunstform führen, aus der das Oratorium hervorging. Schon Palestrina hatte auf Veranlassung des ganz der Rettung des Volkes hingegebenen Philippo Neri geistliche dramatische Aufführungen, die in einem Betsaale (oratorio) stattfanden, musikalisch ausgestattet. Wesentlich gefördert wurde das Oratorium durch Giacomo Carissimi (1604—1674) in Rom, der von der szenischen Darstellung absah, dafür einen Erzähler einführte und dadurch dem Oratorium, das sich in Chorsätze, Rezitative und kurze Arien gliederte, einen epischen Charakter verlieh.

Dem Bestreben der katholischen Kirche, den Protestantismus erfolgreich zu bekämpfen, sollte auch die Kunst dienen. Diese erhielt dadurch den Charakter schwärmerischer Inbrunst und leidenschaftlichen Empfindens. In der Musik geschah dies namentlich durch den Venetianer Antonio Lotti (1667—1740), der in seinen Messen, und zwar besonders in den Sätzen des Miserere und Crucifixus der schmerzbewegten Stimmung einen erschütternden Ausdruck zu geben versteht.

Für die Entwicklung der klanglichen Schönheit, für die reizvolle Verbindung der Melodie mit der Harmonie ist Neapel tonangebend geworden, wo das Volkslied in Gestalt der Ballade (Tanzlieder), Barcaruole (Schiffslieder) u. s. w. mehr als sonst in Italien heimisch war. Mit der stärkeren Betonung der Melodie sowohl im weltlichen als auch im kirchlichen Gesange mußte natürlich auch der Sologesang sich immer selbständiger entwickeln.

Der Begründer und das Haupt der neapolitanischen Schule ist Alessandro Scarlatti (1649—1729), ein Schüler Carissimis, seit 1680 königlicher Kapellmeister in Neapel. Er entfaltete eine großartige Fruchtbarkeit und komponierte 200 Messen, über 100 Opern, viele Oratorien, Kantaten u. s. w. Am bedeutendsten sind seine kirchlichen Kompositionen, in denen er mit der Polyphonie melodische Schönheit und gesangvolle Führung der Stimmen zu vereinigen weiß. Auch die Oper hat er weiterentwickelt und ihren Formen ein festes, dauerndes Gepräge verliehen. Er gab der Melodie in der Arie eine breitere Entfaltung, stellte ihre dreiteilige Form fest (Hauptsatz, Mittelsatz, Wiederholung des Hauptsatzes) und machte die Instrumentalbegleitung selbständiger.

Neben der von Scarlatti vertretenen ernsten, heroischen Oper (opera seria) entwickelt sich in Neapel auch die opera buffa, die komische Oper, der das Verdienst zukommt, die musikalischen Formen der Oper (namentlich die Ensembles und Finales) weiterentwickelt und ihr Wahrheit des Ausdrucks erhalten zu haben, als das Virtuosentum mit seinem Sologesang in der opera seria alle anderen Formen überwucherte.

Weithin reichte der Einfluß Scarlattis durch seine Schüler Francesco Durante, der sich nur der Kirchenmusik zuwandte, Leonardo Leo und vielleicht auch Emanuele Astorga, den Schöpfer des weltberühmten Stabat mater. Als Klavierkomponist und Klaviervirtuos ragt Alessandro Scarlattis Sohn Domenico hervor, als großer Sangesmeister und Mitbegründer der italienischen Gesangsschule Niccolò Porpora, der Lehrer Haydns. Aus der neapolitanischen Schule sind ferner hervorgegangen Pergolese, bekannt durch ein Stabat mater, Piccini, Opernkomponist in Paris, Paisiello, dessen Barbiere di Seviglia erst durch Rossini verdrängt ist, und Cimarosa, dessen komische Oper „Die heimliche Ehe" sich noch heute auf der Bühne erhalten hat.

Je mehr freilich die Jünger der neapolitanischen Schule sich der Oper zuwandten, desto mehr erhielt auch das, was sie für die Kirche schrieben, einen opernmäßigen Charakter. Bei der Hervorbringung der Oper selber nahm man in erster Linie auf das sich mehr und mehr entwickelnde Virtuosentum Rücksicht. Man schrieb für die Sänger, und die Rücksicht auf dramatische Wahrheit trat zurück. Den Deutschen war es beschieden, das Echte, was die italienischen Meister geschaffen, zu retten und zu schönerer Blüte zu bringen.

Mit der Entwicklung der Musik geht die Entwicklung der Virtuosität Hand in Hand, zunächst der Sänger, dann der Instrumentisten. Die Ausbildung der Gesangskunst sowohl nach der Seite der technischen Fertigkeit als auch der Herrschaft über die Stimmmittel ist das Verdienst der Italiener. Unter den Gesangskünstlern ragt nicht nur durch den erstaunlichen Umfang seiner Stimme (bis zum dreimal gestrichenen d), sondern auch durch ihre Stärke und ihr Metall der Schüler Porporas, Carlo Broschi (Farinelli), hervor († 1782).

Die Geige in ihrer modernen Form und Gliederung ist das Werk eines deutschen Meisters in Tirol, Kaspar Tieffenbruckers, dessen älteste Geige bis 1511 zurückreicht. Unter seinen zahlreichen Landsleuten, die ihm im Geigenbau nachfolgten, sind aus dem 17. Jahrhundert die Gebrüder Stainer erwähnenswert. Von Südtirol verbreitete sich die Geigenkunst nach Italien und gelangte hier durch die Familie Amati in Cremona und deren Schüler, die Stradivari und Guarneri, zu einer noch nicht wieder erreichten Höhe. Als erster klassischer Vertreter des Violinspiels und der Violinkomposition muß Arcangelo Corelli († 1713) genannt werden. Der größte Geigenmeister nach ihm ist Giuseppe Tartini († 1770).

Der Erfinder der modernen Klaviertechnik, die an Stelle der feststehenden Tangenten bewegliche Hämmer setzte, ist für Italien Bartolommeo Cristofori aus Padua († 1731). In Deutschland kam der Organist Schröter in Nordhausen († 1782) unabhängig von ihm auf dieselbe Erfindung. Als Klaviervirtuose ist Domenico Scarlatti oben bereits erwähnt.

Für Orgelspiel und Orgelkomposition sind die Organisten an S. Marco in Venedig bahnbrechend gewesen: so im 16. Jahrhundert die beiden Gabrieli, Oheim und Neffe, ferner ihr noch bedeutenderer Zeitgenosse Claudio Merulo, der die Toccata ausbildete, endlich „der Vater des wahren Orgelspiels", Frescobaldi († 1653), der den fugierten Stil wesentlich förderte. Die Fortschritte im Orgelspiel hingen begreiflicherweise wesentlich von Verbesserungen des Orgelbaus ab. Zu den wichtigsten Fortschritten gehört die Erfindung des Pedals, die Bernhard dem Deutschen (um 1470 Organist in Venedig) zugeschrieben wird. Es konnten nun die Riesentasten, die bisher entweder mit den Fäusten geschlagen oder mit der ganzen Hand und dem Ellbogen niedergedrückt werden mußten, durch schmälere und spielbarere Tasten ersetzt werden.

2. Die Entwicklung in Deutschland bis auf Händel und Bach.

In der Musik fand der Protestantismus ein vorzügliches Mittel, sein reiches Innenleben zum Ausdruck zu bringen. Auch er knüpft dabei an die

kunstvolle mehrstimmige Satzweise der Niederländer an, wie wir sie bei den Meistern der Reformationszeit Heinrich Isaak, Johann Walther, Ludwig Senfel finden. Luther, der selber ein tüchtiger Sänger war und im Kreise seiner Familie fleißig musizierte, schätzte Josquin des Près und seine Kunst überaus hoch. „Jodocus," ruft er aus, „ist der Noten Meister, die haben es machen müssen, wie er wollte; die anderen Sangmeister müssen es machen, wie die Noten es haben wollen." Die Musik sollte nach der Absicht Luthers vor allem den Gottesdienst verherrlichen. Dabei sollte dem Gemeindegesange ein wesentlicher Anteil zufallen. Luther bemühte sich daher, seinen Gemeinden eine deutsche Messe zu schaffen, die sich einerseits an die Formen und Melodiengänge des gregorianischen Gesanges, andererseits an die deutschen Volksweisen anlehnen sollte. Der kunstmäßig geübte Chor sollte dabei mit der Gemeinde abwechseln. Auf diesem Wege gelangte man zu einer der schönsten Früchte der Reformation, zum evangelischen Choral. Das erste 1524 zu Wittenberg erscheinende „geistliche Choralbüchlein" setzt allerdings noch voraus, daß der Gemeindegesang vom Chore gestützt und getragen wird. Die Lieder sind drei-, vier- und fünfstimmig; der cantus firmus liegt im Tenor. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß man weiterhin die Melodie in die Oberstimme verlegte, da nur so eine rechte Beteiligung der Gemeinde am Kirchengesange möglich war. An die Stelle des begleitenden Chores trat im Laufe der Zeit die Orgel.

Die neuen Weisen wurden entweder dem überlieferten Hymnenschatze und dem deutschen Volksliede entnommen, oder sie wurden neu geschaffen. So entstammen z. B. dem lateinischen Kirchengesange: „Nun komm, der Heiden Heiland" (Veni, redemptor gentium), „Herr Gott, dich loben wir" (Te deum laudamus), „Mitten wir im Leben" (Media in vita) — den geistlichen Volksweisen: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot'" („In Gottes Namen fahren wir", ein Kreuzfahrerlied), das Weihnachtslied „Gelobet seist du, Jesu Christ", das Osterlied „Christ ist erstanden von der Marter alle", das Pfingstlied „Nun bitten wir den heil'gen Geist" — den weltlichen Volksliedern: „Von Gott will ich nicht lassen" („Einmal tät ich spazieren", ein Jägerlied), „Nun ruhen alle Wälder" („Inspruck, ich muß dich lassen" von Heinrich Isaak). Luther selbst schuf die Melodie zu „Ein' feste Burg ist unser Gott". Von seinem Freunde und musikalischen Berater Johann Walther aus Thüringen (geb. 1496, als kurfürstlicher Sängermeister in Torgau gestorben 1570) rühren unter anderen die Melodien her zu „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" und „Ach Gott, vom Himmel sieh darein". Besonders wichtig für die Entwicklung des Choralgesanges ist Johannes Eccard aus Mühlhausen in Thüringen, ein Schüler des Orlandus Lassus, der 1611 als Kapellmeister in Berlin starb. In seinen fünfstimmigen Tonsätzen über 55 kirchengebräuchliche Melodien ist überall die Melodie in den Diskant gelegt, und auch die übrigen kontrapunktierenden Stimmen sind im ganzen so einfach gehalten, daß sie das Mitsingen musikalischer Laien nicht stören.

Gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erlahmte infolge der dogmatischen Streitigkeiten innerhalb der evangelischen Kirche das Interesse an der Kirchenmusik. Zugleich beginnt bei dem regen Verkehre zwischen Deutschland und Italien die Kunstweise der Italiener sich geltend zu machen. Als Vermittler zwischen beiden Ländern müssen besonders Michael Prätorius und

Heinrich Schütz angesehen werden. Der erstere starb 1621 als herzoglicher Kapellmeister in Wolfenbüttel und war nicht nur ein talentvoller Tonsetzer, sondern auch ein bedeutender Musikschriftsteller. Heinrich Schütz stammte aus Köstritz im Voigtlande, war ein Schüler Giovanni Gabrielis in Venedig, ging später noch einmal nach Italien, um das Musikdrama in Florenz kennen zu lernen, und starb 1672 als Kapellmeister in Dresden. Er ist der bedeutendste deutsche Tonmeister des 17. Jahrhunderts, der bereits den deutschen und italienischen Kunststil zu einer höheren Einheit zu verschmelzen weiß. Er bringt Wärme der Empfindung und lebhaftere Bewegung in die allzu feierliche und leidenschaftslose Kirchenmusik, fördert die Entwicklung des Oratoriums und komponiert auch die durch Opitz verdeutschte Daphne Rinuccinis.

Das Elend des Dreißigjährigen Krieges vermehrte den fremdländischen Einfluß auf allen Gebieten. Die italienische Opern- und Kirchenmusik verdrängte die deutsche Musik wenigstens an den Höfen und in den Hofkirchen vollständig. Von der italienischen Musik waren italienische Sänger und Sängerinnen unzertrennlich. Zu den deutschen Meistern, die sich ganz und gar von den Italienern haben beeinflussen lassen, gehören Hasse, Graun und Naumann.

Johann Adolf Hasse (1699—1783) war aus Bergedorf bei Hamburg gebürtig. Nachdem er in Italien bei Porpora und Scarlatti studiert hatte, wurde er kurfürstlicher Kapellmeister in Dresden. Seine Gattin, die schöne, mit einer wundervollen Stimme begabte Faustina Bordoni, wurde zugleich als Primadonna an der Dresdener Oper angestellt. Für sie schrieb er seine Opern und errang mit ihnen große Erfolge. Karl Heinrich Graun aus Wahrenbrück in Sachsen erhielt seine musikalische Ausbildung in Dresden. Vom Kronprinzen Friedrich nach Rheinsberg berufen, wurde er 1740 königlicher Kapellmeister und widmete fast seine ganze Tätigkeit der italienischen Oper in Berlin. Sein bekanntestes Werk ist „Der Tod Jesu". Er starb 1759. Joh. Gottlieb Naumann aus Blasewitz bei Dresden (1741—1801) lebte lange Zeit in Italien und wurde später Kapellmeister in Dresden. Er war als Komponist ebenso fruchtbar auf dem Gebiete der Kirchenmusik wie der Oper.

Gegenüber dem durchgreifenden Einflusse der Italiener finden wir doch einige Lebensregungen des deutschen Geistes. In Hamburg vereinigten sich 1678 einige angesehene Männer mit einem Komponisten ernster Richtung, Johann Adam Reinken, zur Gründung einer stehenden deutschen Oper. Man lehnte sich, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, an das alte geistliche Schauspiel an und begann mit der Darstellung von biblischen Begebenheiten (Adam und Eva, Kain und Abel u. s. w.). Freilich suchte man auch anderen Anforderungen gerecht zu werden und bot den Gebildeten Stoffe wie Jason und Iphigenia, dem Volke populäre Gestalten wie Störtebecker. Zu einer gewissen Blüte gelangte die Hamburger Singbühne trotz der entschiedenen Feindseligkeit der Hamburger Geistlichkeit durch Reinhold Keiser († 1739), der für das Hamburger Theater nicht weniger als 120 Opern verfaßte und einen unglaublichen Melodienreichtum besaß. Nach Keisers Tode kam die Hamburger Oper in die Hände der Italiener.

Mehr noch als diesem Hamburger Unternehmen gebührt das Verdienst, der Kunst deutsche Gemütstiefe und Wahrhaftigkeit erhalten zu haben, den bescheidenen Kantoren und Organisten, die ihre Bildung zum Teil nur der Heimat

verdankten und so die Träger einer Kunsttradition wurden, an die Händel und Bach anknüpften. Eine Reihe trefflicher Organisten waren Schüler des großen Niederländers Swelinck. Ein Schüler Frescobaldis war Frohberger aus Halle, den Bach hoch in Ehren hielt, Hoforganist Ferdinands III. in Wien († 1667). Noch entschiedenere Einwirkung auf Bach übten die beiden großen norddeutschen Orgelkünstler Johann Adam Reinken, 60 Jahre Organist an der Katharinenkirche in Hamburg, und der noch gewaltigere Dietrich Buxtehude aus Helsingör, Organist an der Marienkirche in Lübeck († 1707). Einige andere mitteldeutsche Kantoren und Organisten haben das besondere Verdienst, den protestantischen Choral weiter ausgebildet zu haben. So Melchior Franck aus Zwickau († 1639), der Komponist des Chorals „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", Johann Hermann Schein aus Grünhain in Sachsen, zuletzt Kantor an der Thomaskirche in Leipzig († 1630), Andreas Hammerschmidt aus Böhmen, zuletzt Organist in Zittau († 1675), endlich auch die beiden Oheime Sebastian Bachs, Johann Christoph und Johann Michael Bach aus Arnstadt, die den Umkreis ihrer thüringischen Heimat nicht überschritten haben.

Auf dem Klaviere waren die meisten Organisten ebenso tüchtig wie auf der Orgel, bewegten sich meist auch in denselben Formen (Toccata, Fuge). Man liebte es aber auch, eine Reihe von Tänzen (Chaconne, Sarabande, Gavotte u. a.) zu einer Suite oder Partite zusammenzustellen. Der erste, der die Eigentümlichkeit des Klaviers bei der Komposition zum Ausdruck brachte, ist François Couperin, Kammerklavierist des französischen Königs († 1733). Bach hat viel von ihm gehalten. Als Begründer der Klaviersonate gilt Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger im Kantorat der Thomaskirche († 1722), der die übliche Teilung der Kammersonate in drei Sätze (z. B. Präludium mit Fuge, Adagio und Allegro) auf dieselbe übertrug.

3. Die klassische Vollendung der protestantischen Kirchenmusik.

Derjenige Meister, welcher die gesamte kirchliche Tonkunst des Mittelalters und der Reformationszeit (Orgelspiel und Vokalmusik) in sich zusammenfaßt und zum vollendeten Abschluß bringt, der zugleich die moderne Musik begründet, indem er die Instrumentalmusik von der Vokalmusik loslöst und sie dadurch ohne Anlehnung an das Wort ganz frei auf sich selbst stellt, ist der große Johann Sebastian Bach (Abb. 300).

Er stammt aus einem musikalischen Thüringer Geschlecht. Viele seiner Vorfahren waren Kantoren, Organisten und Stadtmusici gewesen. In Eisenach, wo sein Vater Hof- und Ratsmusikus war, wurde er am 21. März 1685 geboren. Da ihm Vater und Mutter früh starben, nahm sich erst sein älterer Bruder, der Organist in Ohrdruff war, seiner an, dann erhielt er eine Stelle im Kirchenchor der Michaelisschule in Lüneburg. Von hier wanderte er zweimal nach Hamburg, um dem Orgelspiele des alten berühmten Reinken zu lauschen. Da ihm die Mittel zum Studium fehlten, wurde er Organist: zuerst in Arnstadt, von wo er einmal zu Fuß nach Lübeck pilgerte, um den großen Organisten Buxtehude kennen zu lernen, dann in Mühlhausen, wo er sich verheiratete. Im Jahre 1708 kam er als Hoforganist nach Weimar und konnte sich hier ganz seiner Neigung entsprechend teils dem Studium der Italiener (Palestrinas,

Lottis, Frescobaldis u. a.), teils eigenem Schaffen hingeben. Er komponierte Fugen und Toccaten für Orgel und Klavier und schuf Kantaten, darunter die herrlichen Werke: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und „Ich hatte viel Bekümmernis". Nach neunjährigem Aufenthalt in Weimar berief ihn Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen als Organist und Hofkapellmeister nach Cöthen (1717). Auch dieser musikliebende und musikverständige Fürst gewährte ihm hinreichende Freiheit in seinem künstlerischen Schaffen. In Cöthen übertrug Bach den polyphonen Stil der Vokal- und Orgelmusik auf die Klavier-, Kammer- und Orchestermusik. Hier erschienen vor allem der erste Teil seines wohltemperierten Klaviers und die französischen Suiten. Im Jahre 1720 verlor Bach seine Gattin. Nicht lange nach seiner Wiederverheiratung folgte er einem Rufe als Kantor an die Thomasschule nach Leipzig (1723). Aus den Zöglingen der Schule, die Bach nicht nur im Gesange, sondern auch auf der Orgel, dem Klavier und der Geige zu unterrichten hatte, wurden die Kirchenchöre der Stadt Leipzig gebildet. Außerdem hatte er bei Festlichkeiten in der Universität als Musikdirektor mitzuwirken. Sein Amt war demnach ein sehr umfangreiches und beschwerliches, sein Einkommen nur ein sehr bescheidenes; dazu machten ihm seine Vorgesetzten durch ihre Kleinlichkeit und ihr geringes musikalisches Verständnis das Leben oft sauer. Um so bemerkenswerter ist die unerschöpfliche Fülle und Großartigkeit seiner Tondichtungen. In Leipzig entstanden an 200 Kantaten, von denen diejenigen am höchsten stehen, in welchen er dem musikalischen Bekenntnis der Gemeinde, dem Choral, künstlerischen Ausdruck gibt, ferner Motetten, die Matthäus- und Johannespassion, das Weihnachtsoratorium, die H moll-Messe, seine großartigste Schöpfung, und vieles andere. Im Jahre 1747 hatte er die Auszeichnung, von Friedrich dem Großen in Sanssouci mit Ehren aufgenommen zu werden und vor ihm über ein Fugenthema zu phantasieren. Bald nach seiner Heimkehr wurde er von zunehmenden körperlichen Leiden, namentlich von einem schweren Augenübel heimgesucht. Eine mißglückte Operation führte seine völlige Erblindung herbei. Seine Geduld und sein fester Glaube an seinen Heiland hielten ihn aufrecht bis zu seinem Tode am 28. Juli 1750. Sein Grab schmückt kein Stein und kein Kreuz. Seine Werke wurden vergessen. Mendelssohns Verdienst ist es, ihn der Vergessenheit entrissen und zu voller Würdigung und Anerkennung gebracht zu haben. Bachs Standbild



Abb. 300. Johann Sebastian Bach. (Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

von Donndorfs Meisterhand schmückt seit dem Jahre 1884 die Stadt Eisenach (Abb. 301).

Von den zahlreichen Kindern Bachs erwähnen wir die hervorragendsten seiner Söhne. Friedemann, Organist an der Marienkirche in Halle (der „Hallesche Bach"), kam als Musiker seinem Vater am nächsten, ging aber infolge eines wüsten Lebens zugrunde. Philipp Emanuel wurde 1740 königlicher Kammermusiker in Berlin, 1767 Kirchenmusikdirektor in Hamburg (der „Hamburger Bach"). Er hat durch seine Klaviersonaten und Rondos namentlich auf Haydn nicht unerheblich eingewirkt. Christoph Friedrich heißt wegen seiner Anstellung als Kapellmeister des Grafen Schaumburg der „Bückeburger Bach", endlich wird Johann Christian, der nach London übersiedelte, der „englische Bach" genannt.



Abb. 301. Denkmal Johann Sebastian Bachs in Eisenach. Von Adolf Donndorf.

Das musikalische Epos hat Bachs Zeitgenosse Georg Friedrich Händel (Abb. 302) ins Leben gerufen. Er wurde am 24. Februar 1685 als Sohn des kurbrandenburgischen Kammerdieners Georg Händel in Halle a. S. geboren. Wiewohl seine früh hervortretende musikalische Begabung von dem Organisten Zachau sorgfältig ausgebildet wurde, bestimmte ihn sein Vater doch für die juristische Laufbahn. Er studierte auch eine Zeitlang die Rechte, ging aber, als sich ihm eine Stelle als Organist an der Domkirche bot, ganz zur Musik über. Um sich weiter auszubilden, begab er sich nach Hamburg, wo ihm Mattheson, ein vielseitig begabter junger Mann, der damals als Tenorist, Komponist und Dirigent bei der Keiserschen Oper beschäftigt war, die Stelle eines zweiten Geigers im Opernorchester verschaffte. Bald fing Händel selber an, Opern zu komponieren. Der Beifall, den sie fanden, rief Keisers Eifersucht wach, so daß sich Händel 1707 entschloß, nach Italien zu gehen. Hier blieb er bis 1710, verweilte in Florenz, Rom, Venedig und Neapel und machte die Bekanntschaft Alessandro und Domenico Scarlattis und Lottis. In Italien bildete

er seinen Sinn für das schöne Ebenmaß der Form, für den Wohllaut einer leicht dahinfließenden Melodie, hier lernte er wirkungsvoll aus dem Charakter jeder einzelnen Stimme heraus schreiben.

1710 verließ Händel Italien und ging als kurfürstlicher Kapellmeister nach Hannover, besuchte von hier aus zweimal London, wo er begeisterte Aufnahme fand, und siedelte schließlich, als Kurfürst Ernst August 1714 als Georg II. den englischen Thron bestieg, dauernd nach London über. Hier trat er an die Spitze einer von den aristokratischen Kreisen gegründeten italienischen Opernakademie. Als sich nach einigen Jahren das Unternehmen infolge von Zerwürfnissen und Gegenströmungen auflöste, übernahm er die Leitung einer neuen Opernakademie. Auch diese hatte keinen Bestand. Händel gründete nun eine neue Oper ganz auf eigene Gefahr und Kosten, mußte aber, weil die Italiener eine Gegenoper ins Leben riefen, sein Unternehmen preisgeben. Infolge der gewaltigen Anstrengungen geistig und körperlich tieferschüttert, begab er sich 1737 eine Zeitlang nach Aachen, um seine Gesundheit wiederherzustellen. Hatte er bisher fast ausschließlich Opern komponiert, so wandte er sich nun mehr dem Oratorium zu. 1740 schrieb er seine letzte Oper. 1741 entstand in 24 Tagen sein „Messias“; es folgten „Samson“, „Herkules“, „Judas Makkabäus“, „Das Alexanderfest“, „Israel in Ägypten“ u. a. Das Oratorium hatte sich bisher fast ausschließlich auf die Passionen beschränkt; Händel entnahm seine Stoffe, abgesehen vom Messias, der alttestamentlichen und griechischen Heldengeschichte. Seine Oratorien sind musikalische Heldengedichte (Epen), deren Hauptaufgabe Erzählung, Darstellung, Charakterschilderung ist, nicht Andacht oder Erbauung. Der Choral ist daher ganz ausgeschlossen. Die Chöre, die der Musiker viel wirksamer verwerten kann als der Dichter, läßt Händel in den Gang der Handlung tätig eingreifen und bedient sich ihrer, um dem Ungeheuren, Erschütternden, das auf das Gemüt einstürmt, einen entsprechenden Ausdruck zu geben. — Händels Oratorien fanden steigende Anerkennung. Namentlich seit der Aufführung des Messias drängte man sich zu seinen Oratorienkonzerten. Bald nachdem er seinen „Jephta“ vollendet hatte (1751), erblindete er. Am 13. April 1759 starb er und wurde in der Westminsterabtei beigesetzt. Auf dem Marktplatze in Halle erhebt sich sein von Hermann Heidel, einem Schüler Schwanthalers, modelliertes Denkmal.


Abb. 302. Georg Friedrich Händel. (Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

4. Die klassische Vollendung der deutschen Tonkunst.

a. Christoph Willibald Gluck.

Die Idee der Wiederbelebung der klassischen Tragödie hatte der Oper ihre Entstehung gegeben; freilich fand dieser Gedanke in der opera seria der Italiener keine entsprechende Verwirklichung. Die Oper gewährte nur ein rein sinnliches Wohlgefallen an Tonverbindungen und Melodien und sollte außerdem den Sängern und Sängerinnen Gelegenheit bieten, ihre Virtuosität zu entfalten. So erscheint die Oper auch bei den deutschen Meistern Hasse, Graun und Naumann. Dem Geschmacke des Volkes zusagender war das deutsche Liederspiel, aus dem die bürgerliche, komische Oper (Operette) herauswachsen sollte. Der Vater dieses deutschen Singspiels war Johann Adam Hiller (1728—1804), zuletzt Kantor an der Leipziger Thomasschule. Seine Operetten, zu denen ihm Christian Felix Weiße, der Herausgeber des Kinderfreundes, die Texte lieferte, erlangten mit ihren sangreichen Melodien eine seltene Volkstümlichkeit (Die Jagd; Der Teufel ist los! Der Erntekranz u. s. w.). Gleichzeitig bürgerte sich die komische Oper mit ihrem gemütvollen Humor in Wien dauernd ein und fand hier in Karl Ditters von Dittersdorf (1709—1799) einen glücklichen Vertreter (Doktor und Apotheker; Das rote Käppchen; Hieronymus Knicker).



Abb. 303. Christoph Willibald Gluck. Von Houdon.

Das Verdienst, die italienische Konzertoper beseitigt, der dramatischen Musik ihren höchsten Ausdruck verliehen und so in einer vollendeteren Gestalt die antike Tragödie wiedererweckt zu haben, gebührt Christoph Willibald Gluck (Abb. 303). Er wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz geboren. Vorgebildet auf dem Jesuitenseminar zu Komotau, wo er zugleich seinen ersten musikalischen Unterricht empfing, bezog er die Universität Prag, mußte sich aber seinen Lebensunterhalt durch Musikstunden verdienen. Freundliche Beziehungen zur Familie Lobkowitz, in deren Dienst sein Vater als Förster stand, öffneten ihm einige vornehme Häuser und führten ihn später nach Wien, wo der lombardische Fürst von Melzi so lebhaftes Interesse für ihn gewann, daß er ihn mit sich nach Italien nahm. Unter Leitung des mailändischen Organisten Sammartini studierte er nochmals gründlich Kontrapunkt und Generalbaß und komponierte dann italienische Opern. 1745 erhielt er einen Ruf an das Haymarkettheater in London. Hier gaben ihm die Händelschen Oratorien eine Vorstellung von der Wahrheit und der Gewalt des musikalischen

Ausdrucks und belehrten ihn darüber, daß die dramatische Musik nicht bloß nach sinnlicher Schönheit streben, sondern auch mit der Handlung in engstem Zusammenhange stehen müsse. Zunächst freilich beharrte er, nach Wien zurückgekehrt, noch in den alten Bahnen, wurde von Maria Theresia zum Hofkapellmeister, vom Papst zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt und schrieb sich seitdem „der Ritter von Gluck". Innerlich aber wurde er mehr und mehr ein anderer, wozu nicht wenig sein Studium des klassischen Altertums und der aufblühenden deutschen Literatur, besonders Klopstocks, beitrug. Immer lebhafter bewegten ihn die Ideen einer Reform der Oper. Der kaiserliche Rat Raniero von Calzabigi, ein Freund der schönen Literatur, schuf ihm einen Text, wie er ihn wünschte, und so entstand 1762 die erste seiner Reformationsopern: Orpheus und Eurydice. Ihr folgte 1767 Alceste, 1769 Paris und Helena. Gluck wollte mit diesen Opern, wie er es selber ausspricht, die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückführen: nämlich die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Die Arie ist darum auf „edle Einfachheit" zurückzuführen. Die Musik muß, um dem Kunstwerk die Einheit der Stimmung zu geben, einheitlich sein; auch das Orchester soll zum Verständnis der dramatischen Charaktere und Situationen beitragen. Orpheus fand in Wien eine immer begeistertere Aufnahme und wurde unzähligemal gegeben; kühler blieb man den beiden anderen Opern gegenüber, so daß sich Gluck enttäuscht nach Paris wandte, in der Hoffnung, dort besser verstanden zu werden.

In Paris hatte sich nämlich die opera seria der Italiener zu einer eigenartigen französischen Oper entwickelt, deren Vorzüge in einem engen Anschluß der Musik an den Text, in einer scharf heraustretenden musikalischen Deklamation und in einer lebendigeren Beteiligung des Chores an der Handlung bestanden. In dieser Richtung war besonders Jean Baptiste Lully (1633—1687) tätig gewesen. In Florenz geboren, war er als Knabe nach Frankreich gekommen, hatte sich emporgearbeitet, war Hofkomponist und Günstling Ludwigs XIV. geworden, der nur seine Opern hören wollte. Auf dem von Lully eingeschlagenen Wege hatte der vielseitige, auch als Theoretiker bedeutende Rameau (1683—1764) die Oper weiter gefördert.

Gluck hatte schon von London aus einen kurzen Ausflug nach Paris gemacht und hatte hier Rameaus Opern kennen gelernt. Er glaubte in Paris, wo das Publikum durch Lully und Rameau, durch Corneille und Racine erzogen war und sich lebhaft an der Erörterung musikalischer Fragen beteiligte, einen empfänglicheren Boden für seine neuen Ideen zu finden. Er komponierte für Paris Iphigenie in Aulis, reiste 1773 selber dahin und setzte es mit Hilfe seiner Schülerin, der Dauphine Marie Antoinette, durch, daß seine Oper 1774 zur Aufführung gelangte. Der Erfolg war ein durchschlagender. Freilich erhoben die Anhänger der national-französischen und italienischen Oper, die sich um den Italiener Piccini scharten, entschiedenen Widerspruch, und es entbrannte nun ein leidenschaftlicher Kampf zwischen den Gluckisten und den Piccinisten. 1777 ging Glucks Armide in Szene, fand aber nur mäßigen Beifall; um so entschiedener war der Erfolg der Iphigenie auf Tauris (1779). Ganz Paris ward davon hingerissen, und selbst manche Gegner, unter anderen Rousseau,

erklärten sich für überwunden. Bei seinen großen Zeitgenossen Klopstock, Herder, Wieland, Goethe, Schiller fand Gluck begeisterte Anerkennung. Von Klopstocks Oden und Liedern hat er mehrere in Musik gesetzt. Er starb am 15. November 1787.

Seinen Ideen folgte am treusten der Italiener Antonio Salieri (1750 bis 1825), Mozarts Nebenbuhler in Wien.

b. Joseph Haydn.

Joseph Haydn (Abb. 304) ward am 31. März 1732 zu Rohrau in Niederösterreich geboren. Bei einem Verwandten, der Schulmeister in dem Städtchen Hainburg war, erhielt er den ersten musikalischen Unterricht. Seine schöne Sopranstimme verschaffte ihm einen Platz im Knabenchore zu St. Stephan in Wien. Als er jedoch infolge des Stimmwechsels diese Stelle verlor, mußte er sich durch Musikunterricht kümmerlich durchschlagen. In seinen Mußestunden war er eifrig bemüht, sich fortzubilden. Er vertiefte sich in Phil. Em. Bachs Klaviersonaten und studierte ein berühmtes Lehrbuch des Kontrapunktes, den Gradus ad Parnassum des 1741 gestorbenen Wiener Kapellmeisters Fux. Etwas günstiger gestalteten sich seine Verhältnisse, als ihm der Klavierunterricht eines Fräuleins von Martinez übertragen wurde und er dabei die Bekanntschaft des Italieners Porpora machte. Haydn übernahm in Porporas Gesangstunden die Begleitung auf dem Klavier; er erhielt dafür von dem italienischen Meister Unterricht in der Komposition, mußte sich aber im übrigen als Bedienten behandeln lassen. Erst 1759 erhielt er eine Stellung, die seiner würdig war: er wurde Dirigent der Musikkapelle des Grafen Morzin. Zwei Jahre später trat er in den Dienst des Fürsten Esterhazy und blieb fast 30 Jahre hindurch dieser feingebildeten, kunstliebenden Familie treu verbunden. Seine äußeren Verhältnisse gestalteten sich immer günstiger; es blieb ihm volle Muße, sich seinem Schaffensdrange hinzugeben, und ein treffliches Orchester war nur dazu da, seine Schöpfungen zur Aufführung zu bringen. Es entstanden in dieser Zeit eine ganze Anzahl seiner Symphonien sowie „Die sieben Worte Jesu am Kreuz". Im Jahre 1790 veranlaßte ihn die Anfrage des englischen Violinisten und Konzertunternehmers Salomon, sein behagliches Stilleben einmal durch eine Reise nach London zu unterbrechen. Hier fand er eine begeisterte Aufnahme, wurde von der Universität Oxford zum Doktor der Tonkunst ernannt und kehrte



Abb. 304. Joseph Haydn.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

auch mit reichem materiellen Gewinne nach Wien zurück. Ein zweiter Aufenthalt in London dauerte volle anderthalb Jahre (1794—1795). Die Bewunderung, die man Haydn in England zollte, gab seinem Schaffensdrange eine mächtige Anregung, und so entstanden in dieser Zeit, abgesehen von Streichquartetten, Märschen, Menuetten u. a., seine reifsten Orchesterwerke, die 12 englischen (Londoner) Symphonien. Der äußere Ertrag der englischen Reise sowie das ansehnliche Gehalt, das die Esterhazys ihm fortbezahlten, ohne nennenswerte Ansprüche an ihn zu machen, gestatteten ihm, sich in Wien anzukaufen und ganz der Ausführung seiner beiden bedeutendsten Werke zu leben, der Schöpfung (1799) und der Jahreszeiten (1801). Am 31. März 1809 starb er. Schlichte Einfachheit, seltene Treue und Pünktlichkeit, kindliche Frömmigkeit sind die Grundzüge in Haydns Persönlichkeit. Seine Kunst war ihm eine Gabe Gottes; neid- und selbstlos erkannte er darum die Leistungen anderer an. Groß sind seine Verdienste um die Entwicklung der Tonkunst. Er ist der Begründer unseres heutigen Orchesters, verwendet die einzelnen Instrumente ihrer Eigenart entsprechend, stellt auch das Orchester als selbständigen Organismus den Singstimmen gegenüber. Die heutige Form der Symphonie und der Sonate sind auf ihn zurückzuführen. Echt deutsch zeigt sich Haydn in seinem herzlichen Humor, in seiner bezaubernden Jugendfrische, in seiner liebevollen Schilderung der Natur.



Abb. 305. Wolfgang Amadeus Mozart.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Zu Haydns Schülern gehört Franz Pleyel, der zuletzt in Paris war, wo er eine Musikalienhandlung und eine Pianofortefabrik begründete.

c. Wolfgang Amadeus Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart (Abb. 305) wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, wo sein Vater erzbischöflicher Vizekapellmeister war. Dieser selber bildete die wunderbaren musikalischen Gaben Wolfgangs und seiner etwas älteren Schwester Marianne in liebevollster und sorgsamster Weise aus. Nachdem die beiden Kinder schon im Jahre 1762 an den Höfen von München und Wien durch ihr Klavierspiel allgemeine Bewunderung hervorgerufen hatten, traten die Eltern mit ihnen im folgenden Jahre eine längere Konzertreise an, die sie nach Paris, London und Holland führte. 1769 begab sich Wolfgang mit seinem Vater nach Italien, wo er begeisterte Aufnahme fand und veranlaßt

wurde, eine Reihe von italienischen Opern zu schreiben. Mit 14 Jahren wurde er Kapellmeister in Salzburg, ward jedoch von dem Erzbischof Hieronymus in unwürdiger Weise niedergehalten. Eine Reise nach Paris (1777) machte ihn mit Glucks Opern bekannt. Der Einfluß dieses großen Tondichters zeigt sich in der Oper Idomeneo, die 1781 in München zum erstenmal aufgeführt wurde. In demselben Jahre siedelte Mozart nach Wien über und verheiratete sich hier ein Jahr später mit Konstanze Weber, deren Vornamen er der Heldin der gleichzeitig entstehenden reizenden Oper „Die Entführung aus dem Serail" beigelegt hat. Den Bemühungen Kaiser Josephs, neben dem deutschen Schauspiel auch eine deutsche Oper zu begründen, verdankt Die Hochzeit des Figaro ihre Entstehung (1786), eine Oper, die in Wien eine mehr als kühle Aufnahme fand. Desto entzückter waren die Prager über das unvergleichliche Werk, so daß Mozart aus Dankbarkeit für sie den Don Juan komponierte (1787). In den nächsten Jahren studierte er Händel, schuf die Symphonien in G moll und G dur und die Oper Cosi fan tutte. Außerdem entstanden noch in seinen beiden letzten Lebensjahren Die Zauberflöte, La clemenza di Tito, eine Festoper zur Krönung des Kaisers Leopold in Prag, und ein Requiem, das er nicht mehr vollenden sollte. Leider hatte der geniale Komponist sein Leben lang sich mit der Sorge um das tägliche Brot herumschlagen müssen. Von Kaiser Joseph erhielt er erst seit dem Jahre 1787 ein jährliches Gehalt von 800 Gulden. Nur durch rastlose, angestrengteste Arbeit konnte er sich und die Seinen erhalten. Dazu kam, daß die Italiener nicht müde wurden, in der hinterlistigsten Weise den Erfolg seiner Opern zu vereiteln. Alles dies zehrte seine Kräfte frühzeitig auf, so daß er bereits am 5. Dezember 1791 einer Krankheit erlag. Seine Grabstätte ist unbekannt. Ein von Schwanthaler geschaffenes Standbild erhebt sich seit 1842 in Salzburg (Abb. 306). — Mozarts Genie war ein allumfassendes; er ist gleich



Abb. 306. Das Mozartdenkmal in Salzburg. Von Schwanthaler.

hervorragend in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik, im Tragischen wie im Komischen. Er schuf nicht nur Symphonien, Streichquartette, Trios, Sonaten, sondern fügte auch als neue Formen u. a. das Quintett für Streichinstrumente, die Serenade, das symphonisch gehaltene Konzert mit Orchesterbegleitung hinzu. Auch in der Oper knüpfte er zwar an das Vorhandene an, schuf aber zugleich völlig Neues, so die Konversationsoper (Hochzeit des Figaro) und die romantische Oper (Don Juan). Dabei nahm er seine Gestalten nicht wie Gluck ausschließlich aus dem klassischen Altertum, sondern griff in seinen vollendetsten Opern ins volle Menschenleben hinein. Vergegenwärtigt man sich endlich, daß des Künstlers Leben nur 35 Jahre umfaßte, so „gewinnt die Fülle des von ihm geschaffenen Unvergänglichen und Außerordentlichen ein wunderbares Ansehen". — Von Mozarts Schülern ragt Johann Nepomuk Hummel hervor (1778—1837), der Vater der modernen Klavierschule.



Abb. 307. Ludwig van Beethoven. (Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

d. Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven (Abb. 307 und 308) wurde am 16. Dezember 1770 in Bonn geboren. Bei der inneren Haltlosigkeit seines Vaters, eines Tenorsängers in der Hofkapelle des Kurfürsten von Köln, verlebte er eine freudlose Jugend. Frühzeitig lernte er Violine, Klavier und Orgel spielen. Bachs wohltemperiertes Klavier und Philipp Emanuel Bachs Sonaten bildeten die Grundlage des Unterrichts. 1787 ging er nach Wien, wo Mozart, der ihn spielen hörte, von ihm sagte: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen." Der Meister war indessen viel zu beschäftigt, als daß er dem Jüngling ein tatkräftigeres Interesse hätte schenken können. Der Tod der Mutter rief Beethoven nach Bonn zurück. Hier nahm sich die geistvolle Frau v. Breuning seiner an und führte ihn nicht nur in die feineren Gesellschaftskreise, sondern auch in die Welt des klassischen Altertums und der modernen Dichtung ein. Der Mittelpunkt des musikalischen Lebens der damaligen Zeit war zweifellos Wien, wo Gluck, Haydn, Mozart eine zweite Heimat gefunden hatten, wo der begüterte Adel in wahrhaft vornehmer Weise sich die Pflege der Musik und die Unterstützung ihrer Träger angelegen sein ließ. Beethoven siedelte daher 1792 für immer nach Wien über, um zugleich bei Haydn seine musikalische Ausbildung zu vollenden. Als dieser 1794 nach London ging, empfahl er Beethoven zur weiteren Fortsetzung seiner theoretischen Studien an den besonders tüchtigen Kompositionslehrer Albrechtsberger (1736—1809), zuletzt Hof-

organist am Stephansdom. Durch den Freiherrn van Swieten wurde er mit den Werken Bachs und Händels näher bekannt. Die ersten Werke, die Beethoven veröffentlichte, waren drei Trios und die bekannten, Haydn zugeeigneten drei Sonaten. Andere Werke, wie das Septett, Sonaten — darunter die pathétique —, Streichquartette folgten nicht viel später und lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Meister hin, der auch durch sein Klavierspiel, vor allem durch sein geistvolles Phantasieren auf dem Klavier gerechte Bewunderung erregte. Tatkräftige Freunde gewann er an den Gliedern der vornehmen Familien Esterhazy, Lichnowsky, Kinsky, dem Erzherzog Rudolf und anderen. Diese waren für ihn um so nötiger, als er zeitlebens der behaglichen Häuslichkeit entbehren mußte und das um die Wende des Jahrhunderts sich zeigende Übel der Taubheit ihn reizbar und schwermütig machte. Dieselbe Zeit ungefähr bezeichnet den Anfang seines fruchtbarsten und großartigsten Schaffens. Hatte sich bis dahin bei ihm noch der Einfluß Haydns und Mozarts geltend gemacht, so werden seine Werke nun ausschließlich Offenbarungen seines gewaltigen Geistes, der, genährt von den großen Dichtern Homer, Shakespeare, Goethe und mächtig angeregt durch die liebevolle Hingabe an die Natur, sich gedrungen fühlte, „das Höchste und Heiligste, das Unaussprechliche zu offenbaren, den Menschen im Mittelpunkt seines Wesens zu treffen und über das kleinliche Elend der Erde emporzuheben". So ist seine Musik eine sittliche Macht. Wir nennen von den Schöpfungen jener Periode die Cis moll-Sonate (Mondscheinsonate), die große Sonata appassionata in F moll, die Kreutzersonate für Geige und Klavier, die Sinfonia eroica, die B dur-, C moll- und Pastoralsymphonie, die Oper Fidelio, die Musik zu Goethes Egmont. Den Höhepunkt von Beethovens Popularität bezeichnet die Zeit des Wiener Kongresses. Damals wetteiferten die europäischen Fürsten und ihre Gesandten, ihm ihre Verehrung zu bezeugen, später vergaß man ihn



Abb. 308. Beethoven. Von Max Klinger. Leipzig, Museum.

beinahe über dem vergötterten Rossini. In die letzte Periode seines Wirkens fallen u. a. die Missa solemnis, die 9. Symphonie und verschiedene Streichquartette. Er starb nach schweren Leiden am 26. März 1827. Beethoven bezeichnet den Gipfelpunkt der Instrumentalmusik. Wie Bach in der Fuge, so wird Beethoven in der Symphonie und der Sonate für alle Zeiten unerreicht bleiben. Sein Standbild in Bonn ist ein Werk Hähnels.

Beethovens Schüler ist Ferdinand Ries, ein tüchtiger Klavierspieler und Dirigent; ferner Karl Czerny (1791—1857), ein hervorragender Pianist, vorzüglicher Lehrer (Liszt und Thalberg sind seine Schüler) und Verfasser ausgezeichneter Studienwerke (Schule der Geläufigkeit, Etüden).

Zu den Vertretern des klassischen Geistes gehört auch Muzio Clementi (1752—1832), der mit Mozart vor Joseph II. einen Wettkampf als Klavierspieler bestand. Er hatte der Klaviersonate ihre ausgeprägteste Gestalt verliehen und schrieb das klassische Etüdenwerk Gradus ad Parnassum. Von seinen Schülern verdienen genannt zu werden Johann Baptist Cramer, geb. in Mannheim 1771, gest. in London 1858 (Etüden), Ludwig Berger, der Lehrer Mendelssohns, und John Field, geb. 1782 in Dublin, gest. 1837 in Moskau (Notturnos).



Abb. 309. Karl Maria von Weber.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Die Geschichte der nachklassischen Musik.

1. Die älteren Romantiker.

Wie auf dem Gebiete der deutschen Literatur die klassische Richtung von einer sogenannten romantischen abgelöst wird, so auch in der Musik. Vertreten die Klassiker in der Musik das allgemein Menschliche, so vertreten die Romantiker das Volkstümliche; nehmen jene ihre Opernstoffe gern aus dem klassischen Altertum, so greifen diese ins heimische Gebiet der deutschen Volkssage, des christlich-germanischen Mittelalters; sie geben dem deutschen Natursinn, dem träumerischen Sichversenken in das geheimnisvolle Weben der Naturkräfte in Tönen Ausdruck. So kommt man mehr und mehr dazu, von der Musik einen gewissen malerischen und poetischen Gehalt zu fordern, die Töne zu Trägern einer Idee zu machen. Daraus erklärt sich einerseits die eifrige Pflege des Liedes, wo das Wort das Verständnis der Töne erschließt, andererseits die immer schärfere Ausbildung der Tonsprache, der Modulation, Rhythmik und Instrumentation.

Karl Maria von Weber (Abb. 309) wurde am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren. Sein Vater, eine unstete, ruhelose Natur, war ein Oheim

von Mozarts Gattin, Konstanze Weber. Das musikalische Talent des Knaben wurde erst in Salzburg von Michael Haydn, dem Bruder Josephs, recht geweckt. In Wien wurde Abt Vogler, ein bedeutender Orgelspieler und vortrefflicher Theoretiker, sein Lehrer. Nachdem er vorübergehend Theaterkapellmeister in Breslau gewesen war, trat er in die Dienste Prinz Eugens von Württemberg. In dieser Zeit entstand seine Oper Silvana. 1810 finden wir ihn zum zweitenmal, nun zusammen mit Meyerbeer, als Schüler Voglers in Darmstadt (Oper Abu Hassan). Nach kürzerem Aufenthalte in München und Berlin übernahm er 1813 die Leitung der Oper in Prag. Seine Begeisterung für die Freiheitskriege trieb ihn, Körners „Schwertlied" und „Lützows wilde Jagd" für Männerchor zu komponieren. Das Jahr 1816 führte ihn als Leiter der deutschen Oper nach Dresden. Hier vermählte er sich mit Karoline Brandt; hier schrieb er auch die Jubelouvertüre (zum 50jährigen Regierungsjubiläum König Friedrich Augusts), die Musik zu dem Schauspiel Preciosa und jene Opern, deren Stoffe dem Volksleben entnommen und die fürs Volk geschrieben sind: Freischütz (zum erstenmal 1821 in Berlin aufgeführt), Euryanthe, Oberon. Auch als Klavierkomponist ist Weber bedeutend. Er starb 1826 auf einer Kunstreise in London. Sein Standbild, eine Schöpfung Rietschels, ziert seit 1860 die Stadt Dresden (Abb. 310).



Abb. 310. Denkmal Karl Maria von Webers in Dresden. Von Rietschel.

Von Weber beeinflußt sind Heinrich Marschner (geb. 1795 zu Zittau, gest. 1861 zu Hannover) mit seinen Opern „Vampyr", „Templer und Jüdin", „Hans Heiling", ferner Konradin Kreutzer (1780—1849) mit seinem „Nachtlager von Granada", seinen Liedern und Männerchören („Die Kapelle", „Das ist der Tag des Herrn") und Albert Lortzing (1803—1851), der außer einer romantischen Oper „Undine" zuerst wieder seit Mozart und Dittersdorf frische, humorvolle, komische Opern schuf („Waffenschmied", „Zar und Zimmer-

mann" „Der Wildschütz"). Auch auf Karl Reissiger (1798–1859), Hofkapellmeister in Dresden, hat Weber (neben Spohr) eingewirkt. Er schrieb die Oper „Die Felsenmühle" und das Melodram „Yelva", außerdem Orchester- und Kammermusikwerke.

Franz Schubert (Abb. 311) war der Sohn eines Schulmeisters und wurde zu Wien am 31. Januar 1797 geboren. Durch Salieris Vermittlung fand er Aufnahme unter die Knaben der Hofkapelle und in das k. k. Konvikt, wo neben den gewöhnlichen Unterrichtsfächern besonders Musik getrieben wurde. Haydn, Mozart, Beethoven wurden seine Leitsterne. Eine Zeitlang wurde er der Gehilfe seines Vaters, ohne seine musikalische Tätigkeit zu unterbrechen. Frühzeitig trat er mit vollendeten Tondichtungen — Erlkönig, Wanderer, Gretchen am Spinnrad — hervor. Seine musikalische Phantasie war unerschöpflich, und jeder Eindruck wurde ihm zur Musik. So schuf er trotz seines kurzen Lebens eine Fülle von herrlichen Werken: Symphonien — u. a. die klassische in C dur, die unvollendete in H moll —, Streichquartette, Trios, die reizvollen Moments musicals und Impromptus für Klavier, vor allem aber seine unübertroffenen Lieder, etwa 400 an der Zahl, und zwar ebensowohl Strophenlieder, die sich dem Volksliede nähern, als durchkomponierte Kunstlieder und Balladen. Schubert war in Wien der Mittelpunkt eines geistig angeregten und anregenden, lebensfrohen Kreises, zu dem u. a. Moritz von Schwind und Schnorr von Carolsfeld, der Dichter Mayrhofer, der spätere bayrische Hofkapellmeister Franz Lachner, der Freiherr von Feuchtersleben und der Sänger Vogl gehörten. Der letztere trug Schuberts Neuschöpfungen dem Freundeskreise vor und hat überhaupt das Verdienst, den Namen seines Freundes, wenn auch zunächst nur mit mäßigem Erfolge, bekannt gemacht zu haben. Leider wurde Schubert den Seinen bereits am 15. November 1828 durch den Tod entrissen. Der Wiener Männergesangverein setzte ihm 1872 im Wiener Stadtpark ein Denkmal (Abb. 312).



Abb. 311. Franz Schubert.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Ein Vorgänger Schuberts auf dem Gebiete der Balladenkomposition ist der Württemberger Joh. Rud. Zumsteeg (1760—1802). Neben ihm hat sich Karl Löwe (1796—1869) aus Löbejün, Musikdirektor in Stettin, zuletzt in Kiel, durch treffliche Balladen (Heinrich der Vogler, Herr Oluf, Goldschmieds Töchterlein u. s. w.) hervorgetan.

Ludwig Spohr, geb. am 5. November 1784 zu Braunschweig, war der

Sohn eines Arztes und ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt. Seine ungewöhnliche musikalische Begabung trat indessen bald hervor und wurde sorgfältig ausgebildet. Bereits mit 15 Jahren ließ er sich als Geigenvirtuos mit einem selbstkomponierten Konzerte hören. 1822 wurde er Hofkapellmeister in Kassel, wo er fürstlicher Willkür und Laune gegenüber mit Festigkeit die klassischen Meister und seine Ideale für die Reinheit und Heiligkeit der Kunst vertrat. Vorzeitig in den Ruhestand versetzt, starb er am 22. Oktober 1853.

Spohr lebt in den literarischen und politischen Ideen seiner Zeit, wendet sich daher in der Oper mit voller Überzeugung romantischen Stoffen zu (Faust, Zemire und Azor, die Kreuzfahrer, Jessonda), hält jedoch an der klassischen Form fest. In der Symphonie finden wir bei ihm bereits das Bestreben, bestimmte Zustände, Ereignisse und Vorstellungen zum Ausdruck zu bringen. Am hervorragendsten sind seine Violinkonzerte; er hat die deutsche Schule des Violinspiels begründet, die vom Künstler in erster Linie jene Objektivität fordert, die das technische Können ganz der Komposition unterordnet.



Abb. 312. Franz Schubert-Denkmal in Wien. Von Karl Kundmann.

2. Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann. Chopin.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (Abb. 313) war der Sohn eines Hamburger Bankiers, der Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn. Er wurde am 3. Februar 1809 geboren. Die Eltern, die wenig später nach Berlin übersiedelten, sorgten mit großer Treue nicht nur für die gewissenhafte Pflege seines großen musikalischen Talentes, sondern auch für eine gediegene und allseitige wissenschaftliche Bildung. Zu seinen Lehrern gehörte der treffliche Klavierspieler Ludwig Berger (s. S. 305) und der Dirigent der berühmten Berliner Singakademie Karl Friedrich Zelter († 1832), der viele Lieder seines Freundes Goethe komponiert hat. Bald nachdem Mendelssohn durch die Aufführung der völlig verschollenen Matthäuspassion von Bach (1829) eine musikalische Tat vollbracht, trat er eine Kunstreise nach London an, wo seine Ouvertüre zum Sommernachtstraum begeistert aufgenommen wurde. Früchte dieser ersten Reise waren die Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und zu den „Hebriden“ und die schottische Symphonie (A moll).

Das Jahr 1830 führte ihn nach Italien, wo er alles Schöne, nicht bloß die Musik auf sich wirken ließ. 1833 wurde er als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf berufen und wirkte hier neben Immermann, der das dortige Theater leitete. Mit dem Jahre 1835, wo Mendelssohn als Dirigent der Gewandhauskonzerte nach Leipzig übersiedelte, beginnt seine reichste und vielseitigste Tätigkeit. Er glänzte nicht nur als unübertrefflicher Klavier- und Orgelvirtuose und als geistvoller Tondichter, er wußte auch durch seine ungemeine Begabung als Dirigent sein Orchester auf eine hohe Stufe künstlerischer Vollendung zu heben. Seine wichtigste Aufgabe sah er darin, die großen Meister des 18. Jahrhunderts dem Verständnis der Gegenwart zu erschließen. Er selber vollendete in Leipzig das bereits in Düsseldorf begonnene Oratorium Paulus, schuf das Klavierkonzert in D moll, mehrere Psalmen, die Ouvertüre zu „Ruy Blas" u. a. Im Jahre 1841 berief ihn Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin und veranlaßte ihn, die „Walpurgisnacht" sowie die Musik zu den Chören von Sophokles' Antigone und Ödipus auf Kolonos und zu Racines Athalie zu komponieren. Im folgenden Jahre ernannte er ihn zum preußischen Generalmusikdirektor. Trotz dieser Anerkennung gab Mendelssohn 1844 seine Stellung in Berlin auf. Er hatte inzwischen aufs neue die Gewandhauskonzerte in Leipzig dirigiert und daselbst 1843 ein Konservatorium ins Leben gerufen, an das er Männer berief wie Moritz Hauptmann aus Dresden (1792 bis 1868), den gründlichen Theoretiker und feinfühligen Schöpfer von Chorliedern und gediegenen Kirchenkompositionen, Ignaz Moscheles (1794–1870), einen hervorragenden Klavierspieler und Klavierkomponisten, dem Beethoven die Bearbeitung des ersten Klavierauszuges aus Fidelio übertragen hatte, und Ferdinand David aus Hamburg (1810—1873), einen Schüler Spohrs, der sich ebenso als Violinvirtuose wie als Lehrer und Komponist auszeichnete (Violinkonzerte, Violinschule). 1846 ging Mendelssohn nach Birmingham, wo sein Oratorium „Elias" zum erstenmal aufgeführt wurde. Leider hatte sich seine Kraft in rastloser Arbeit rasch erschöpft; er starb bereits am 4. November 1847. Sein von Werner Stein modelliertes Standbild wurde 1892 in Leipzig enthüllt (Abb. 314).



Abb. 313. Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Nach dem Gemälde von Magnus.)

Robert Schumann (Abb. 315) wurde am 8. Juni 1810 als der Sohn eines Buchhändlers in Zwickau geboren. Er studierte in Leipzig und Heidelberg die Rechtswissenschaft, fand sie aber „eiskalt und trocken" und wandte sich seit 1830 ganz der Musik zu. Sein Plan, sich in Leipzig unter Friedrich Wiecks Leitung zum Klaviervirtuosen auszubilden, scheiterte an einer Lähmung

der Hand; er wandte sich daher ausschließlich der Komposition und der Musikschriftstellerei zu. Im Bunde mit einigen gleichgesinnten Musikern gab er die *Neue Zeitschrift für Musik* heraus, die auf die älteren großen Meisterwerke hinweisen und die gehaltlosen Erzeugnisse der Neuzeit bekämpfen sollte. Dieser Kampf gegen die „Philister und Goliathe" gab ihm Veranlassung, sich und die Freunde als „Davidsbündler" zu bezeichnen. Es entstanden nun die *Davidsbündlertänze*, die *Kreisleriana*, die *Kinderszenen* u. a. 1840 verheiratete er sich mit *Klara Wieck*, der Tochter seines Lehrers, der geistvollsten Interpretin unserer klassischen Klavierkompositionen, und wurde dadurch zu einem überaus reichen Schaffen angeregt. Es entstand namentlich eine Fülle von Liedern, so der Liederzyklus *Frauenliebe und -leben*, der Eichendorffsche *Liederkreis*, der Rückertsche *Liebesfrühling*, ferner die *Symphonien* in B dur und D moll. Zu Mendelssohn stand Schumann in einem auf neidlose Verehrung und Anerkennung gegründeten Freundschaftsverhältnisse. 1843 wurde er auch Lehrer am Konservatorium, schuf in demselben Jahre „*Paradies und Peri*", sah sich jedoch seiner leidenden Gesundheit wegen veranlaßt, sich nach Dresden zurückzuziehen, wo er u. a. die C dur-*Symphonie*, die Oper „*Genoveva*" und die Musik zu Goethes *Faust* komponierte. In Düsseldorf, wohin er 1850 als Musikdirektor gegangen war, entstanden „*Der Rose Pilgerfahrt*" und die Es dur-*Symphonie* (die rheinische). Mißhelligkeiten mit dem Verwaltungsrate des Musikvereins zu Düsseldorf und Anzeichen der beginnenden Verdüsterung seines Geistes lösten sein dortiges Verhältnis. Den nicht viel später hervortretenden Wahnsinn endete erst der Tod am 29. Juli 1856. Ein von Donndorf geschaffenes Schumanndenkmal befindet sich auf dem alten Friedhofe zu Bonn (Abb. 316).

Abb. 314. Das Mendelssohn-Standbild in Leipzig. Von Werner Stein.

Mendelssohn und *Schumann* sind beide subjektiv angelegte und daher lyrische, für das Lied besonders begabte Naturen; sie sind nach Schubert die

beiden bedeutendsten Liedersänger. Beide sind auch nächst den Klassikern die beiden bedeutendsten Symphoniker und Klavierkomponisten; durch ihre Klavierwerke — Mendelssohn namentlich durch seine Lieder ohne Worte — haben beide der edlen Hausmusik eine wirkungsvolle Anregung gegeben. Beide sind auch darin einander gleich, daß ihnen die eigentliche Befähigung für die Oper abgeht. Während aber Schumann nur Romantiker ist — was sich auch in seiner Vorliebe für Jean Paul, Byron, Chamisso, F. A. Hoffmann (Kreisleriana), Rückert u. s. w. ausspricht — und von der Musik einen bestimmten poetischen Stimmungsgehalt fordert, ist Mendelssohn auch Klassiker, wie sich dies in seiner Vorliebe für die Alten, für die Psalmen, für Voß und Platen zu erkennen gibt. Mendelssohn besitzt neben seiner lyrischen auch eine epische Anlage, knüpft wieder an Bach und Händel an und wird dadurch Erneuerer des Oratoriums, dagegen bleibt Schumann auch in seiner „Peri" und „Der Rose Pilgerfahrt" ausschließlich Lyriker.



Abb. 315. Robert Schumann.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Als unmittelbare Vorgänger und zugleich als die bedeutendsten Zeitgenossen Mendelssohns im Oratorium müssen Schneider und Klein genannt werden. Friedrich Schneider (1786—1853), Hofkapellmeister in Dessau, schuf u. a. die Oratorien „Die Sündflut", „Das verlorene Paradies", „Gethsemane und Golgatha" und vor allem „Das Weltgericht". Bernhard Klein, geb. 1793, gest. in Berlin 1832, schuf die Oratorien „David", „Jephta", „Hiob".

An Mendelssohn und Schumann verdient ein Tonkünstler angeschlossen zu werden, dem beide aufrichtige Bewunderung entgegenbrachten, dessen Talent insbesondere Schumann durch warme Anerkennung zur Geltung gebracht hat, Frédéric Chopin (Abb. 317), der überdies durch seinen feinen Sinn für die poetische Seite der Musik Schumann geistesverwandt ist. Er wurde am 1. März 1809 bei Warschau geboren. Sein Vater war Franzose, seine Mutter Polin. Kunstreisen führten ihn nach Berlin und Wien. 1831 ging er nach Paris, seiner zweiten Heimat. Hier wurde er bald der gefeierte Held der vornehmen Gesellschaft und trug in seinen exklusiven séances musicales seine Tondichtungen vor: seine an die Grazie und die Poesie des Tanzes nur anspielenden Walzer, Polonaisen und Mazurkas, die zugleich sehnsuchtsvolle Klagen um sein fernes Vaterland zum ergreifenden Ausdruck bringen, seine Notturnos voll Blütenduft und mondbeglänzter Zaubernacht, seine poesievollen Etüden und Impromptüs. Am 17. Oktober 1849 verschied er. Sein be-

deutendster Schüler ist Julius Schulhoff, seine bedeutendste Schülerin die polnische Fürstin Katharina Czartoryska.

Einwirkung der deutschen Musik auf Franzosen und Italiener.

In der Entwicklung der französischen Oper treten zwei Richtungen besonders hervor, die grand opéra, welche die Eindrücke der großen politischen Umwälzungen seit der Revolution widerspiegelt, und die komisch-romantische Oper, die ein gemütlicheres und volkstümlicheres Gepräge trägt und dem nationalen Empfinden Ausdruck gibt. Auf beide Gattungen der Oper haben die deutschen Meister, Klassiker und Romantiker, Einfluß gehabt, auf die komisch-romantische Oper namentlich Werke wie Mozarts Don Juan und Webers Freischütz und Oberon. Die hier zu erwähnenden Komponisten haben sich vielfach in beiden Gattungen versucht und sind zum guten Teil Ausländer gewesen, die in Paris ihre zweite Heimat gefunden haben (Cherubini, Spontini, Rossini, Meyerbeer).



Abb. 316. Schumann-Denkmal zu Bonn. Von Donndorf.

Glucks Ideen hat Grétry (1741—1813) auf die komische Oper angewendet. Er findet das wahre Element des musikalischen Ausdrucks schon in den Akzenten der Sprache, die der Tonsetzer nur zu fixieren habe (la Caravane de Caïre, Richard Cœur-de-Lion, Raoul Barbe-Bleue). An Gluck schließt sich auch Méhul (1763—1817) an, dessen Meisterwerk „Joseph und seine Brüder" 1807 in Paris zuerst aufgeführt wurde.

Auch Cherubini ist nicht nur von Gluck beeinflußt, sondern steht auch Mozart und Beethoven nahe und könnte fast den Klassikern beigezählt werden. Zu Florenz 1760 geboren, siedelte er 1788 dauernd nach Paris über, wo er 1842 starb. Von seinen Opern ist die bedeutendste les deux journées (der Wasserträger), in der er die Brutalität roher Gewalt schuldlosen Opfern

gegenüber nach seinen eigenen Erlebnissen während der Schreckenstage der Revolution schildern konnte. Dem Gewalthaber Napoleon, der dem ernsten, zurückhaltenden Meister nicht wohlwollte, trat er mit Würde und Freimut gegenüber. Der nachnapoleonischen Zeit gehören die Opern les Abencerrages und Ali Baba an. Von seinen Kirchenkompositionen — wohl das Beste, was er schuf — sind u. a. Messen in F und A und vor allem ein Requiem in C moll zu erwähnen. Auch treffliche Streichquartette und Klaviersonaten hat er komponiert. Er wurde zuletzt Direktor des Pariser Konservatoriums, war der Lehrer von Auber, Halévy, Adam u. s. w. und galt unbestritten als „das geistige Haupt des musikalischen Frankreich, zu welchem Schüler und Meister aller Länder wallfahrteten".



Abb. 317. Frédéric Chopin.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Derjenige Tondichter, welcher am meisten vom Gluckschen Geiste beeinflußt ist und ebenso das Römertum verkörpert wie Gluck das Hellenentum, ist Gasparo Spontini, der Komponist des französischen Kaiserreiches. Er wurde zu Majolati im Kirchenstaate 1774 geboren. 1803 kam er nach Paris und schuf hier seine Meisterwerke, „Die Vestalin" und „Ferdinand Cortez", durch die er dem rastlosen Drange des korsischen Welteroberers und dem kriegerischen Geiste der gloiretrunkenen Franzosen den entsprechenden Ausdruck verlieh. Durch Ferdinand Cortez insbesondere wünschte Napoleon die Sympathien des Volkes für den spanischen Feldzug zu gewinnen. Nach Napoleons Sturze wurde die Volksstimmung eine andere, so daß die Oper „Olympia" ohne Wirkung blieb. Spontini folgte daher 1819 einem Rufe Friedrich Wilhelms III. als Generalmusikdirektor und Hofkomponist nach Berlin. Hier fand er zuerst eine begeisterte Aufnahme, rief aber durch seine rücksichtslose Herrschernatur, die außer seinen Opern nur Gluck und Mozart gelten ließ, mehr und mehr den Widerspruch einer national-deutschen Richtung hervor, so daß er 1841 seine völlige Entlassung nahm. Er starb 10 Jahre später in seiner Heimat.

Der glänzendste Vertreter der komischen Oper ist Boieldieu (1775—1834), der von Mozart den Fluß und Wohllaut der Melodie, von Weber die Richtung auf das Volkslied und auf das volkstümlich Romantische lernte. Er pflegte zuerst die Operette, ging dann eine Zeitlang als Hofkapellmeister Kaiser Alexanders nach Petersburg und schuf endlich, nach Paris zurückgekehrt, seine besten Werke: Jean de Paris, le chaperon rouge und la dame blanche (1825), die Krone aller seiner Opern, die einen beispiellosen und ganz allgemeinen Erfolg hatte.

Seine Geisteserben waren Auber (Abb. 318) (1782—1870) und Hérold (1791—1833). Der erstere, ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, wandte sich später der Musik zu und wurde der Schüler Cherubinis, an dessen Stelle er 1842 Direktor des Konservatoriums wurde. Er pflegte meist die geistreiche, aber realistische Konversationsoper: „le maçon“ (Maurer und Schlosser), „Fra Diavolo“, „Der schwarze Domino“, „Carlo Broschi oder des Teufels Anteil“, betrat aber mit seiner „Stummen von Portici“ (1828) erfolgreich auch das Gebiet der großen Oper. Hier wußte er in Tönen die Natur des Schauplatzes, des herrlichen Neapel, unnachahmlich zu malen; zugleich schilderte er in dem Aufstande des Volkes vorahnend die Julirevolution, wie denn 1830 die Oper in Brüssel das Volk unmittelbar zur Revolution entflammte.



Abb. 318. Daniel François Esprit Auber. (Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Hérold schrieb außer komischen Opern eine ausschließlich romantische Oper, „Zampa oder die Marmorbraut“, deren Abhängigkeit von Mozarts Don Juan unverkennbar ist.

Den beiden großen italienischen Meistern in Paris schließt sich, wenn auch nicht als ganz ebenbürtig, Gioachino Rossini (Abb. 319) an. Er wurde 1792 zu Pesaro in der Romagna geboren. Mit Vorliebe beschäftigte er sich in seiner Jugend mit Haydn und Mozart; Haydns Jahreszeiten waren sein Lieblingswerk. Seinen europäischen Ruf begründete er mit der Oper „Tankred“ (1813), der in den nächsten 10 Jahren noch etwa 30 andere Opern folgten (Italienerin in Algier, Othello, diebische Elster), die alle dieselben Charakterzüge tragen: ausschließliches Streben nach melodiösem Wohllaut und sinnlicher Klangschönheit, weitestgehende Berücksichtigung der Bedürfnisse der Sänger und der Wünsche des Publikums. So wurde Rossini der Komponist der Restauration, die nach den Jahren der Unruhe und Aufregung ausruhen und träumen, die von der Kunst unterhalten, aber nicht zu ernster Anstrengung angeregt sein wollte. Nur ein Werk ragt aus der Menge bedeutsam hervor: il Barbiere di Seviglia (1816), eine Oper, die in 13 Tagen geschaffen wurde und sich trotzdem durch köstlichen Humor, unwiderstehliche Anmut und feinste Charakteristik auszeichnet. Im Jahre 1824 siedelte Rossini nach Paris über. Hier erfuhr er die Einflüsse Cherubinis, Spontinis, Aubers, hier machte er die Bekanntschaft Webers, und so schuf er, völlig umgewandelt, sein genialstes Werk, „Wilhelm Tell“ (1830). Einen deutschen Stoff hat er hier mit deutscher Tiefe, französischem Esprit und italienischer Anmut zu einem schönen, einheitlichen Ganzen gestaltet. Dabei fehlt — und darin ist der Einfluß der Stummen von

Portici nicht zu verkennen — der Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen der Gegenwart nicht. Die Schweizer, die das Joch der Knechtschaft von sich abschütteln, sind Rossinis eigene, unter Österreichs Herrschaft stehende Landsleute. Tell war Rossinis letztes Werk; er hörte auf zu komponieren und lebte zuletzt in behaglicher Ruhe auf seinem Landgute bei Paris, wo er 1868 starb.

Von Rossini sind namentlich seine italienischen Landsleute beeinflußt worden: Mercadante (1795—1870) — Bellini (1801—1835): la Sonnambula (Nachtwandlerin), Norma (auch hier sind die Druiden und gallischen Krieger Repräsentanten der unterdrückten Italiener) — Donizetti (1797 bis 1848), ein fruchtbarer Komponist, der an 70 ernste und heitere Opern geschrieben hat. Von jenen sind zu nennen: „Lucia di Lammermoor", „Lucrezia Borgia". Von seinen komischen Opern zeichnen sich namentlich „Marie, die Tochter des Regiments" und „Der Liebestrank" durch echten Humor, durch Anmut und Frische aus.



Abb. 319. Gioachino Rossini. (Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Eine bedeutsam vermittelnde Stellung zwischen Deutschland und Frankreich nimmt Giacomo Meyerbeer ein. Er hieß eigentlich Jakob Beer und wurde am 5. September 1791 in Berlin geboren, wo Zelter sein Lehrer wurde. Später war er zugleich mit Weber der Schüler des Abbé Vogler in Darmstadt. So ist er durchaus aus deutscher Schule hervorgegangen und hat auch trotz seiner dauernden Übersiedlung nach Paris persönlich als deutscher Meister gelten wollen. In Paris entstanden „Robert der Teufel" (1831), „Die Hugenotten" (1836), „Der Prophet" (1849), „Der Nordstern", „Dinorah", zuletzt „Die Afrikanerin", deren erste Aufführung Meyerbeer nicht mehr erleben sollte. Der geniale, reichbegabte Meister starb am 2. Mai 1864.

Meyerbeers Spuren folgte in Frankreich Halévy (1799—1862) mit der Oper „Die Jüdin". Seine komischen Opern wurden vorbildlich für Adam (1803—1856), dessen Postillon de Longjumeau allgemeine Anerkennung fand.

Deutsche Opernkomponisten, die Meyerbeer mehr oder weniger beeinflußt hat, sind Franz Lachner, Lortzing (s. S. 306), Flotow, Nicolai und von den jüngeren Kretschmer (s. S. 323) und Goldmark (s. S. 322). Franz Lachner (1803—1890) wirkte erst in Wien (s. S. 307), später in München. Von seinen vier Opern ist „Katharina Cornaro" die bekannteste. Er schrieb außerdem Kirchenkompositionen, acht Orchestersuiten u. s. w. Friedrich von

Flotow (1821—1883) schuf seine Erstlingsopern für Paris. Allgemein bekannt und geschätzt wurde er durch die Opern „Alessandro Stradella“ und „Martha“. Nicolai (1810—1849) schrieb als Organist an der Kapelle der preußischen Gesandtschaft zu Rom italienische Opern, in Berlin komponierte er als Dirigent des Domchors schöne Motetten und Psalmen und sein Meisterwerk, die von einer unverwüstlichen Frische und Lebenslust erfüllte Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“.

Die Neuromantiker und die Gegenwart.

1. Hektor Berlioz. Richard Wagner. Franz Liszt.

Hatte die Musik bisher ihre Aufgabe darin gesehen, das Schöne in Tönen auszudrücken, hatte sie als ihr wesentliches Mittel hierfür die in sich abgeschlossene, architektonisch gegliederte Melodie und Periode angesehen, so lösen die Neuromantiker diese für sich bestehenden Formen auf, indem sie von der Musik nicht nur den Ausdruck von Stimmungen, sondern auch von Gedanken, Worten und Handlungen fordern. Im Drama ordnet sich daher die Musik dem dichterischen Worte völlig unter, dessen mannigfach wechselnden Inhalt sie begleiten und vernehmlicher und eindringlicher zum Verständnis bringen soll. Der reinen Instrumentalmusik wird die Aufgabe zugewiesen, bestimmte Begriffe und Ideen auszusprechen, ja selbst besondere Personen und Lokalitäten darzustellen (Programmusik, weil sich für den Hörer gedruckte Programme nötig erweisen, die über den Gedankeninhalt Auskunft geben).



Abb. 320. Hektor Berlioz.
(Nach Bruckmanns Porträt-Kollektion.)

Den wesentlichen Anstoß zu dieser neuromantischen Richtung hat Hektor Berlioz (Abb. 320) gegeben, der in nicht geringem Maße von Lord Byron beeinflußt ist. Geboren am 11. Dezember 1803 zu Côte Saint-André (Depart. Isère) als Sohn eines Arztes, sollte er in Paris gleichfalls Medizin studieren. Seine Liebe zur Musik veranlaßte ihn jedoch, ins Konservatorium zu treten, was einen völligen Bruch mit seinen Eltern zur Folge hatte. Mit seinen ersten Werken fand er wenig Beifall. Erst im Jahre 1830 gelang es ihm, mit der nach Byrons Dichtung entworfenen Kantate Sardanapal den großen Römerpreis zu gewinnen. Er söhnte sich mit seinen Eltern wieder aus und ging auf zwei Jahre nach Italien. Früchte dieses Aufenthalts waren u. a. die Ouvertüre zu König Lear und die symphonische

Dichtung Harald en Italie. Mit seiner Oper „Benvenuto Cellini" (1838) fand er in Paris keinen Anklang; zur Enthüllung der Julisäule (1840) schrieb er die Sinfonie funèbre et triomphale. Zu mehreren seiner späteren Werke hat er auch den Text verfaßt, so zu der Legende la damnation de Faust und der Oratorientrilogie l'enfance du Christ. In Deutschland, wohin ihn mehrere Konzertreisen führten, fand er eine sehr freundliche Aufnahme; freilich verkannte man nicht, daß er „zugunsten des bloß Charakteristischen nur zu oft allen musikalischen Wohllaut sowie die Grenze des Tonschönen" unberücksichtigt lasse. Am 9. März 1869 starb er in Paris. Berlioz knüpft formell an Beethovens 9. Symphonie an. Er ist der Vater der Programmusik, der Begründer der symphonischen Dichtung, die durch eine poetische Idee zusammengehalten wird und sich stellenweise aus Vokal- und Instrumentalmusik zusammensetzt, der Erfinder des Leitmotivs. Seine meisterhafte Behandlung des Orchesters bekunden nicht nur seine Kompositionen, sondern auch sein Lehrbuch der Instrumentation.



Abb. 321. Richard Wagner. (Nach Originalphotographie.)

Die neuromantischen Ideen in vollendeter Weise auf das Gebiet der dramatischen Musik angewendet zu haben, ist das Verdienst Richard Wagners (Abb. 321). Derselbe wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Vater und Stiefvater verlor er frühzeitig. Ursprünglich für das Studium bestimmt, bezog er die Universität Leipzig, beschäftigte sich aber vorwiegend mit Musik, ließ sich vom Thomaskantor Weinlig in den Kontrapunkt einführen und wandte sich dann ganz der Musik zu. 1834 wurde er Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater, einige Jahre später ging er in derselben Stellung nach Riga, wo ein großer Teil des Rienzi entstand. Noch schwebte Wagner die französische große Oper als Ideal vor; er schiffte sich daher 1839 in Riga ein, um über Boulogne nach Paris zu reisen. Ein vierwöchige stürmische Seefahrt reifte in ihm den Plan zum fliegenden Holländer. Obwohl sich in Paris Meyerbeer seiner annahm, kam er doch nicht vorwärts, so daß er durch das Arrangement beliebter Opernmelodien und durch Artikel für musikalische Zeitschriften seinen Lebensunterhalt gewinnen mußte. Zu Hektor Berlioz trat er in kein näheres Verhältnis, doch war die Art, wie Berlioz das Orchester behandelte, von tiefer Wirkung auf ihn. Die bedeutendste Frucht seines Pariser Aufenthaltes war „Der fliegende Holländer". Das Jahr 1842 führte ihn ins Vaterland zurück. Sein „Rienzi" sollte auf dem Dresdener Hoftheater in Szene gehen und fand begeisterte Aufnahme; nicht viel später folgte der fliegende Holländer. Wagner wurde nun königlicher Hofkapellmeister in Dresden und

schuf außer einer Kantate für Männerchor, „Das Liebesmahl der Apostel“, die Opern „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“ und „Lohengrin“; auch bearbeitete er Glucks Iphigenie in Aulis. Die Beteiligung an den revolutionären Bewegungen von 1848 und 1849 nötigte ihn zur Flucht aus Dresden. Er wandte sich nach Zürich und veröffentlichte von hier aus eine Reihe von Schriften, u. a. „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“. Gleichzeitig bemühte sich sein Freund Liszt, damals Kapellmeister in Weimar, seine Opern in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Die erste Aufführung des Lohengrin fand 1850 in Weimar statt. Wagner selbst wandte sich jetzt dem Nibelungenmythus zu und hatte schon 1857 das Vorspiel „Rheingold“ und „Die Walküre“ beendet. Hieran schlossen sich „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger“. Seit dem Jahre 1864 trat er zu König Ludwig II. von Bayern in nähere persönliche Beziehungen. Er ward nach München berufen, wo seine Opern in mustergültiger Weise aufgeführt wurden. Dem Streben Wagners, eine deutsche Kunst ins Leben zu rufen, kam die patriotische Begeisterung der Jahre 1870 und 71 entgegen. Es bildeten sich in verschiedenen Städten Wagnervereine, um in Bayreuth ganz nach den Wünschen des Meisters ein Theater zur ausschließlichen Aufführung seiner Werke zu errichten. Hier kam im Jahre 1876 die Trilogie „Der Ring des Nibelungen“ (das Vorspiel Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung) zur vollendeten Darstellung. 1882 ging in Bayreuth das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ in Szene. Es war das letzte Werk des Meisters. Zu Venedig, wo er Linderung von asthmatischen Beschwerden erhoffte, starb er am 13. Februar 1883. Wagner schwebte ein deutsches Nationaldrama vor, das für das deutsche Volk eine ähnliche Bedeutung gewinnen sollte wie die griechische Tragödie für die Griechen. Er griff darum auf die deutsche Sage zurück. In seinem Kunstwerk der Zukunft, dem Musikdrama, sollen alle Künste aufgehen. Die Gliederung desselben wird durch die Handlung bestimmt, nicht durch Arien und Chöre. Die Musik hat die Aufgabe, Handlung und Wort, die das Wesen des Dramas ausmachen, im innigsten Anschluß zu begleiten und auf dem Wege des Gefühls dem Zuhörer zu erschließen. Mag es nun auch ein Irrtum gewesen sein, die Musik in musikalische Deklamation aufzulösen, so ist es doch Wagners großes Verdienst, den dramatischen Charakter der Oper schärfer betont, auf die Notwendigkeit eines gehaltvollen Textes hingewiesen und die engste Verschmelzung von Wort und Ton gefordert zu haben.

Zu Berlioz und Wagner gesellt sich als dritter Franz Liszt (Abb. 322), geboren am 22. Oktober 1811 zu Raiding bei Ödenburg. Schon im Alter von 9 Jahren trat er als Klavierspieler öffentlich auf. In Wien unterrichtete ihn Czerny im Klavierspiel, Salieri in der Theorie, in Paris setzte er seine Studien fort und entwickelte sich bald zum ersten Klaviervirtuosen der Welt, dessen Spiel eine beispiellose Begeisterung entzündete. Auf sein musikalisches Schaffen übten namentlich Meyerbeer, Berlioz und Chopin einen bedeutenden Einfluß aus. Mit dem Jahre 1847 gab er die unruhige Virtuosenlaufbahn auf und ging als Hofkapellmeister nach Weimar, wo er ganz seiner schöpferischen Tätigkeit lebte und in weitherzigster und selbstlosester Weise manchem Talente, so Wagner, Berlioz und von den Jüngeren Rubinstein, Raff u. a., zur Anerkennung verhalf. 1859 gab er diese Stellung auf, ging nach Rom, wo er in den geistlichen Stand

trat und von Pius IX. zum Abbé ernannt wurde, und stellte nun seine Kraft in den Dienst der Kirche. In seinen letzten Lebensjahren hielt er sich abwechselnd in Pest und Weimar auf und starb am 31. Juli 1886 in Bayreuth. Liszts frühere Werke (Festklänge, Préludes) mahnen noch an die Weise der Klassiker, in seinen späteren symphonischen Dichtungen will er bestimmte Örtlichkeiten, Ereignisse, Persönlichkeiten und Ideen zur Darstellung bringen und benutzt zu diesem Zwecke nach dem Vorgange Wagners auch das Leitmotiv. Zu den bedeutendsten symphonischen Dichtungen gehören „Hungaria", die seine Heimat und seine Jugenderinnerungen widerspiegelt, „Hunnenschlacht", die an Kaulbachs gleichnamiges Gemälde anknüpft, vor allem aber die Faust-, die Dante- und die Bergsymphonie, die in Anlehnung an Goethes Faust, Dantes Göttliche Komödie und Viktor Hugos Gedicht „Ce qu'on entend sur la montagne" entstanden; ferner sind die Ungarischen Rhapsodien zu erwähnen. Von seinen kirchlichen Kompositionen seien die Oratorien „Christus" und „Die Legende von der heiligen Elisabeth" genannt. Bedeutendes hat Liszt auch als Klavier- und Liederkomponist sowie als musikalischer Schriftsteller geleistet.



Abb. 322. Franz Liszt.
(Nach Originalphotographie.)

2. Die Gegenwart.

Die Meister, welche der unmittelbaren Gegenwart angehören, lassen sich im ganzen und großen in vier Gruppen zusammenfassen: die einen haben sich an Mendelssohn, andere an Schumann oder an die Neuromantiker angeschlossen, oder sie haben sich endlich trotz der Einwirkungen, die sie von dieser oder jener Seite erfahren haben, eine freiere und selbständigere Stellung zu erringen versucht.

Beginnen wir mit den Komponisten, die sich um Mendelssohn gruppieren. Da muß zuerst Ferdinand Hiller, der Freund Mendelssohns, genannt werden. Er wurde 1811 als Sohn eines jüdischen Kaufmanns in Frankfurt a. M. geboren. Johann Nepomuk Hummel in Weimar, der Schüler Mozarts, wurde sein Lehrer. In Paris verkehrte er mit Rossini, Meyerbeer, Cherubini, Berlioz, Chopin und Liszt, so daß er sich eine seltene Vielseitigkeit und Weitherzigkeit aneignete, die ihn besonders zum musikalischen Kritiker befähigte. Nachdem er an verschiedenen Orten tätig gewesen war, auch seinen Freund Mendelssohn eine Zeitlang in Leipzig vertreten hatte, wurde er Kapellmeister in Köln und entfaltete hier an dem von ihm gegründeten Konservatorium eine segensreiche und weithin reichende Wirksamkeit. Er starb 1885. Seine

Hauptwerke sind die Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems“ und „Saul“, die Kantate Ver sacrum, außerdem Kammermusiken, Orchesterwerke, Lieder u. s. w. — Julius Rietz, geb. 1812 in Berlin, gest. 1877 als Generalmusikdirektor zu Dresden, Mendelssohns Jugendfreund, hat sich nicht nur durch seine Kompositionen, sondern auch durch seine Mitarbeit an der von Breitkopf und Härtel veranstalteten kritischen Gesamtausgabe der Werke Bachs, Händels, Beethovens, Mendelssohns und Mozarts ein bleibendes Verdienst erworben. — Mendelssohn verwandt ist auch Wilhelm Taubert aus Berlin (1811—1891), ein Schüler Ludwig Bergers und Bernhard Kleins. Er ist am bekanntesten durch seine reizenden Kinderlieder; hervorzuheben ist auch seine Musik zu Shakespeares Sturm, seine Oper „Macbeth“ und seine Chöre zur Medea des Euripides. — Karl Reinecke, 1824 in Altona geboren, seit 1861 ständiger Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig, komponierte Opern (König Manfred), Konzertouvertüren, Kammermusik- und Klavierwerke, Lieder u. s. w. — Ein Schüler Mendelssohns ist Emil Naumann, 1827 in Berlin geboren. Als Hofmusikdirektor in Berlin komponierte er Psalmen und Sprüche für den Domchor, außerdem das Oratorium „Christus als Friedensbote“, eine Messe, eine Kantate, auch zwei Opern. Seit 1873 wirkt er als Lehrer am königlichen Konservatorium in Dresden und hat sich auf dem Gebiete der Musikwissenschaft durch tüchtige Werke (Die Tonkunst in der Kulturgeschichte, eine Illustrierte Musikgeschichte) hervorgetan. — Salomon Jadassohn, geb. 1831 zu Breslau, gest. 1902, ein Schüler Moritz Hauptmanns, später Lehrer am Leipziger Konservatorium, hat sich in seinen Instrumentalkompositionen an Mendelssohn angeschlossen. — Das Oratorium in der Gestalt, die Mendelssohn ihm gegeben, vertritt Karl Reinthaler aus Erfurt (1822—1896), ursprünglich Theologe, dann Musiker, später Organist am Dom zu Bremen und Direktor der Singakademie. Jephta und seine Tochter, die Oper „Käthchen von Heilbronn“. — Ferdinand Hillers und Karl Reineckes talentvoller Schüler ist Max Bruch, geboren 1838 zu Köln. Er war eine Zeitlang Hofkapellmeister in Sondershausen, siedelte dann nach Berlin über und wirkte weiterhin an verschiedenen Orten, seit 1891 wieder in Berlin an der Akademie der Künste. Seine bedeutendsten Arbeiten „Frithjof“ (Kantate für Männerchor und Soli), ein Violinkonzert in G moll, eine Symphonie in Es dur gehören seiner ersten Schaffensperiode an. An Frithjof schließen sich an „Normannenzug“


Abb. 323. Johannes Brahms. (Nach Originalphotographie.)

und „Schön Ellen". Bedeutende Werke sind seine weltlichen Oratorien „Odysseus", „Glocke" und „Achilleus" und sein biblisches Oratorium „Moses". Seine Opern haben sich keines dauernden Erfolges zu erfreuen gehabt. — Ein Schüler Reineckes ist auch der Schweizer Hans Huber, 1853 geboren, der treffliche Tondichtungen für Klavier, Orchester und Gesang geschaffen hat.

Zu den Tonkünstlern, welche von Robert Schumann wesentlich beeinflußt sind, gehören:

Johannes Brahms (Abb. 323), der hervorragendste unter den Musikern jüngster Vergangenheit. Er ward 1833 in Hamburg geboren. Schon 1847 trat er als Pianist öffentlich auf. Begeisterte Verehrung führte ihn 1853 zu Robert Schumann nach Düsseldorf, der ihn in der anerkennendsten Weise durch eine Besprechung in Brendels Musikzeitung in die Kunstwelt einführte. Seit 1864 lebte er in Wien ausschließlich seinem künstlerischen Schaffen. Er starb daselbst 1897. Brahms hat auf fast allen Gebieten bedeutende Werke geschaffen, u. a. Lieder und Gesänge, zwei Sextette für Streichinstrumente, zwei Klavierkonzerte, Sonaten verschiedener Art, Trios, die Kantate „Rinaldo" (für Tenorsolo, Männerchor und Orchester), die Rhapsodie (für Altsolo und Männergesang), ferner für gemischten Chor und Orchester ein deutsches Requiem, Schicksalslied, Triumphlied und Gesang der Parzen. In seinen Symphonien (C moll, D dur, F dur, E moll) hat er Beethoven nachgeeifert. — Robert Volkmann (1815—1883) ließ sich dauernd in Pest nieder. Er ist besonders tüchtig als Instrumentalkomponist und hat als solcher u. a. zwei Symphonien, Streichquartette und Serenaden für Streichorchester geschrieben. — Robert Franz aus Halle (1815—1892), ein Schüler Schneiders in Dessau. Er hat fast ausschließlich Lieder komponiert, musikalische Stimmungsbilder, die unter reich entwickelter Klavierbegleitung sich dem Texte aufs innigste anschmiegen. — Gleichfalls als Liedersänger hat sich vorzugsweise hervorgetan Adolf Jensen aus Königsberg (1837—1879). — Woldemar Bargiel aus Berlin (1828 bis 1897), zuletzt an der königlichen Hochschule für Musik in Berlin tätig, hat besonders Instrumentalwerke (Ouvertüren, Symphonien, Trios u. s. w.) geschaffen. — Meist Klavierwerke (Charakterstücke, Etüden, Präludien) und Lieder hat Theodor Kirchner geschrieben. Er ist 1813 zu Neukirchen bei Chemnitz geboren, lebte später in Zürich und starb 1903.

Von denjenigen Tonkünstlern, welche mehr oder weniger die Bahnen der Neuromantiker eingeschlagen haben, machen wir folgende namhaft:

Peter Cornelius, ein Neffe des bekannten Malers, aus Mainz (1824 bis 1874). Er schrieb die komische Oper „Der Barbier von Bagdad", außerdem den „Cid", treffliche Lieder und Kompositionen für gemischten und Männerchor. — Anton Bruckner (1824—1896), ein Österreicher, zuletzt Hoforganist in Wien, ein bedeutender und eigenartiger Anhänger Wagners, der Orgelkompositionen, Messen und sieben Symphonien geschrieben hat, von denen die in E dur besonders hervorragt. — Heinrich Hofmann (1842—1902), in Berlin geboren, später ebenda als Mitglied der Akademie der Künste. Er schrieb das Musikdrama „Armin", die Opern „Ännchen von Tharau" und „Donna Diana", außerdem eine ungarische Suite, eine Frithjofsymphonie, Chorwerke u. a. — Karl Riedel (1827—1888) gründete in Leipzig den berühmten,

nach ihm benannten Gesangverein. Er komponierte besonders Lieder und Chorlieder, bearbeitete auch Werke älterer Kirchenkomponisten. — Hans von Bronsart, 1830 in Berlin geboren, war in Weimar Liszts Schüler und hat sich ebensowohl als Klavierkomponist wie als Klaviervirtuose ausgezeichnet. Auch seine Gattin Ingeborg ist eine Schülerin Liszts und eine bedeutende Pianistin, hat auch Lieder und kleine Opern komponiert. — Eduard Lassen, 1830 in Kopenhagen geboren, durch Liszt Hofkapellmeister in Weimar, gest. 1904. Er schrieb die Opern „König Edzard" und „Frauenlob", die Musik zu Goethes Faust, Hebbels Nibelungen, König Ödipus, zahlreiche Lieder u. a. — Felix Draeseke, 1835 in Koburg geboren, wirkt gegenwärtig am königlichen Konservatorium in Dresden. Er ist der Schöpfer von Symphonien, Opern, Liedern u. s. w. — Herm. Zumpe, 1850 in Taubenheim (Oberlausitz) geboren, Hofkapellmeister in Schwerin, gest. 1903. Er hat die Operette „Farinelli", die komische Oper „Polnische Wirtschaft" und tief empfundene Lieder geschrieben. — Jean Louis Nicodé, 1835 in Jersitz bei Posen geboren, lebt und lehrt in Dresden und hat symphonische Dichtungen und die Odesymphonie „Das Meer" komponiert. — Engelbert Humperdinck, 1854 zu Siegburg a. Rh. geboren, gegenwärtig in Boppard, hat Wagner bei seiner Parsifalaufführung unterstützt und sich durch die Märchenoper „Hänsel und Gretel" und die Musik zu dem Drama „Königskinder" allgemein bekannt gemacht. — Felix Mottl, 1856 in Unter-St. Veit bei Wien geboren, ein begeisterter Anhänger Wagners, hat als Generalmusikdirektor das Musikleben in Karlsruhe wesentlich gehoben und die Opern „Agnes Bernauer" und „Fürst und Sänger" komponiert. — Wilhelm Kienzl, 1857 geboren, auch ein Österreicher, lebt in Graz und ist der Komponist der Oper „Evangelimann" und der musikalischen Tragikomödie „Don Quixote". — Gustav Mahler aus Kalischt in Böhmen, 1860 geboren, ist ein Schüler Bruckners. Sein frühestes Werk sind die Lieder eines fahrenden Gesellen. Ihnen sind kunst- und gedankenreiche Symphonien gefolgt. Er lebt als Hofkapellmeister in Wien. — Richard Strauß, 1864 in München geboren, von Bülow beeinflußt, wirkt als Hofkapellmeister in München. Seine großen symphonischen Dichtungen: Don Juan — Macbeth — Tod und Verklärung — Till Eulenspiegels lustige Streiche — „Also sprach Zarathustra" zeigen ein ungewöhnliches Vermögen, poetische Vorstellungen musikalisch auszugestalten. Eine Oper „Guntram" hat er nicht bloß komponiert, sondern auch gedichtet.

Von den Tonkünstlern, die sich keiner der erwähnten Richtungen in ausgesprochener Weise angeschlossen haben, mögen folgende genannt werden:

Joachim Raff aus Laachen am Züricher See (1825—1882) war anfangs Schullehrer, widmete sich aber auf Mendelssohns und Liszts Anraten ganz der Musik. Er war zuletzt Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Am bedeutendsten ist er in seinen großen symphonischen Dichtungen (u. a. Leonorensymphonie, Im Walde, Frühlingsklänge); außerdem schuf er Werke für Streichmusik, Klavierkompositionen, Opern (König Alfred, Bernhard von Weimar) u. a. — Franz Ries, 1846 in Berlin geboren, der Neffe von Beethovens Schüler Ferd. Ries, komponierte u. a. Streichquartette und Suiten für Geige und Klavier. — Karl Goldmark, 1832 in Ungarn geboren, schrieb die Ouvertüre zu Sakuntala, die Symphonie „Ländliche Hoch-

zeit", die Opern „Die Königin von Saba", „Merlin" u. a. — Ignaz Brüll, geb. 1846 zu Proßnitz in Mähren, in Wien tätig, komponierte eine der besten deutschen Spielopern, „Das goldene Kreuz", außerdem Klavier- und Orchesterwerke († 1907). — August Klughardt, 1847 in Köthen (Anhalt) geboren, Schüler des trefflichen Dessauer Kapellmeisters Thiele, als Musikdirektor in Weimar der Freundschaft Liszts gewürdigt, wirkte als Hofkapellmeister in Neustrelitz und starb 1902 als Hofkapellmeister in Dessau. Er komponierte die Opern „Iwein", „Gudrun" und „Die Hochzeit des Mönchs", fünf Symphonien (u. a. D dur und C moll), Werke für Klavier und für Kammermusik und treffliche Lieder. Seine letzten und reifsten Schöpfungen sind die Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" und „Judith". — Die Brüder Philipp und Xaver Scharwenka, 1847 und 1850 geboren, wirkten an einem von ihnen gegründeten Konservatorium in Berlin. Xaver schrieb Klavierkompositionen, Kammermusiken und Lieder, Philipp u. a. die Chorwerke „Sakuntala" und „Herbstfeier". — Franz von Holstein aus Braunschweig (1826—1878), erst Offizier, dann als Musiker Schüler M. Hauptmanns, schuf u. a. die Oper „Haideschacht", außerdem Kammermusikwerke und Chorlieder. — Edmund Kretschmer, geb. 1830, Hoforganist zu Dresden, schrieb „Die Geisterschlacht", eine preisgekrönte Komposition für Männerchor und Orchester, ferner eine preisgekrönte Messe, die Opern „Die Folkunger", „Heinrich der Löwe", „Schön Rottraut", Lieder, Kirchenkompositionen u. a. — Viktor Neßler, 1841 im Elsaß geboren, erst Theologe, dann als Musiker in Leipzig und Straßburg tätig, schuf die beiden populären Opern „Der Rattenfänger von Hameln" und „Der Trompeter von Säckingen", außerdem zahlreiche Lieder für Männerchor. — Hermann Götz aus Königsberg (1840—1876) komponierte die fein gearbeitete Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" außerdem Instrumentalwerke. — Heinrich von Herzogenberg, geb. 1843 in Graz, seit 1885 in Berlin tätig, gest. 1900, war einer der bedeutendsten Tondichter. Zu seinen Schöpfungen gehören zwei Symphonien (C moll, B dur), die symphonische Dichtung „Odysseus", Kammermusiken, Chorwerke u. a. — Bernhard Scholz, 1835 zu Mainz geboren, Direktor des Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M., schrieb u. a. die Oper „Ziethensche Husaren" und tüchtige Kammermusikwerke. — Felix Weingartner, 1863 in Zara geboren und in Leipzig gebildet, wirkt als erster Hofkapellmeister in Berlin. Er hat Opern (u. a. Sakuntala), Klavierstücke und Lieder komponiert.

Von den Liederkomponisten heben wir hervor Julius Schäffer aus der Altmark (1823 geboren), Professor der Musik an der Universität Breslau (Lieder für gemischten Chor), Franz Abt (1819 in Eilenburg geboren, braunschweigischer Hofkapellmeister, 1885 in Wiesbaden gestorben), Karl Zöllner aus dem Weimarischen (1800—1860), Gesanglehrer in Leipzig, der namentlich durch seine Männerquartette (Müllerlieder, Zigeuner) bekannt geworden ist, ebenso Julius Otto, Kantor an der Dresdener Kreuzkirche (1804—1877), und Wilhelm Tschirsch (1818—1892) aus Schlesien (die Männerchöre „Eine Nacht auf dem Meere" und „Der Sängerkampf"). Von den jüngeren Liederkomponisten mögen August Naubert aus Schkeuditz (1839—1897), Hugo Wolf († 1903) und Martin Plüddemann († 1897) genannt werden. Der letztere hat vortreffliche Balladen komponiert.

Zu den hervorragendsten Kirchen- und Oratorienkomponisten gehören Eduard Grell aus Berlin (1800—1876), Zelters Schüler und Nachfolger in der Direktion der Singakademie. Er schrieb u. a. eine 16stimmige Messe. — Friedrich Kiel aus Puderbach bei Siegen (1821—1885), wirkte in Berlin an der Hochschule für Musik und komponierte Kanons und Fugen im strengen Stil, Requiems in C moll und As dur, das Oratorium „Christus", Kammermusikwerke u. a. — Georg Vierling, geb. 1820 in Frankenthal, gest. 1901, Gründer des Berliner Bachvereins, hat sich hauptsächlich durch seine großen Chorwerke, wie „Hero und Leander", einen Namen gemacht, aber auch Orchester- und Kammermusikwerke, Chorlieder und Kirchenkompositionen geschaffen. — Wilhelm Rust aus Dessau (1822 bis 1892), ein Schüler Friedr. Schneiders, wirkte in Leipzig als Thomaskantor und Lehrer am Konservatorium und schuf namentlich geistliche und weltliche Gesänge. Besondere Verdienste hat er sich um die Herausgabe der Werke Bachs erworben. — Martin Blumner (1827—1901) aus Fürstenberg (Mecklenburg), ursprünglich Theologe, seit 1876 Leiter der Berliner Singakademie, hat Motetten, Lieder und die Oratorien „Abraham" und „Der Fall Jerusalems" komponiert. — Ludwig Meinardus, 1827 in Hooksiel (Oldenburg) geboren, 1896 in Bielefeld gestorben, komponierte u. a. die Oratorien „Petrus", „Gideon", „Salomo", „Luther in Worms" und schrieb außerdem „Mozart, ein Künstlerleben" sowie kulturgeschichtliche Briefe über die deutsche Tonkunst. — Albert Becker, geb. 1834 zu Quedlinburg, Direktor des königlichen Domchors in Berlin, gest. 1899, komponierte Psalmen, Motetten und Kantaten für Chor und Orchester. Bedeutend ist seine B moll-Messe und seine G moll-Symphonie, ferner das Oratorium „Selig aus Gnaden". — Joseph Rheinberger, 1839 in Vaduz geboren, Hofkapellmeister in München, zeigt sowohl die Einflüsse der klassischen Schule als auch der Neuromantiker. Er hat Werke für Klavier, Orgel und Streichinstrumente geschrieben, außerdem Lieder und Chorwerke (Toggenburg, Wittekind, die Legende „Christophorus"), die Oper „Die sieben Raben", die symphonische Dichtung „Wallenstein" u. s. f. Er starb 1901.



Abb. 324. Giuseppe Verdi.
(Nach Originalphotographie.)

Auch das Ausland hat an der musikalischen Arbeit der Gegenwart lebhaften Anteil genommen.

Italien wird besonders durch Verdi (Abb. 324) und Boito vertreten. Giuseppe Verdi wurde 1813 zu Busseto im ehemaligen Herzogtum Parma ge-

boren. In Mailand, wo er seine musikalische Ausbildung erhielt, trat er mit seinen ersten Opern hervor. Aber erst die Opern Rigoletto, il Trovatore und la Traviata machten ihn volkstümlich und lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn. Noch größeren Erfolg hatte er durch „Aïda" (1871), die von Wagner nicht unbeeinflußt geblieben ist. Im Jahre 1874 veröffentlichte Verdi ein stimmungsvolles Requiem. Daß das Alter seine Schöpfungskraft nicht zu beeinträchtigen vermochte, bewies er durch die trefflichen Opern „Othello" (1887) und „Falstaff" (1893). Er starb 1901. — Arrigo Boito, geb. 1842 zu Padua, machte sich durch Reisen nach Paris und Deutschland mit den Grundsätzen der Neuromantiker, besonders Wagners, vertraut. Sein bedeutendstes Werk ist „Mefistofele", das italienische Seitenstück zu dem französischen Faust von Gounod. Boito, der am Mailänder Konservatorium wirkt, ist auch ein geschickter Textdichter und hat u. a. den Text zu Verdis Falstaff geschrieben. Ferner sind zu nennen Pietro Mascagni, geb. 1863 in Livorno („Cavalleria rusticana", „Freund Fritz", „Die Rantzau"), und Ruggiero Leoncavallo, geb. 1858 in Neapel („Die Bajazzi", „Der Roland von Berlin").



Abb. 325. Charles Gounod. (Nach Originalphotographie.)

In Frankreich fand die nationale komische Oper besondere Pflege durch Ambroise Thomas, geb. 1811 in Metz (Mignon), gest. 1896, Victor Massé, geb. 1822 (Le fils du brigadier, Paul et Virginie), und Leo Délibes, geb. 1836, gest. 1891 (Le roi l'a dit, Lakmé). — Die ernstere Oper wird vertreten durch Gounod, Maillart, Bizet und Massenet. Charles Gounod (Abb. 325) wurde 1836 in Paris geboren. In Italien studierte er die ältere italienische Kirchenmusik, in Deutschland lernte er Mendelssohns und Schumanns Werke kennen und schätzen. Seine ersten Kompositionen waren kirchliche; dann schrieb er Opern, von denen „Margarete" (1859) einen vollen Erfolg hatte. Von späteren Opern mögen noch „Philemon und Baucis" und „Romeo und Julie" genannt werden. Der Deutsch-Französische Krieg führte Gounod nach London, wo er seine patriotische Trauerkantate „Gallia" aufführte. Mit seinen Oratorien hat er keinen bedeutenden Erfolg gehabt. Gestorben ist er 1893. — Aimé Maillart (1817—1871) hat sechs Opern geschrieben, von denen „les dragons de Villars" (das Glöckchen des Eremiten) die beliebteste ist. — Georges Bizet (1838—1875), Schüler und Schwiegersohn Halévys, schrieb Opern und Symphonien. Der Oper „Carmen" verdankt er seinen Weltruhm.

— Jules Massenet, 1842 geboren, Professor am Pariser Konservatorium, hat außer Opern (der Cid, Werther, Thaïs) biblische Dramen, wie „Maria Magdalena", „Eva", komponiert, daneben auch Orchestersuiten u. a.

Von den Schöpfern symphonischer Werke erwähnen wir zuerst Félicien David (1810—1876). Eine Reise in den Orient führte ihm eine Fülle von Eindrücken zu, die er im Anschluß an Berlioz in der Symphonie „Le désert" musikalisch gestaltete. Seine nachfolgenden Werke — u. a. die Symphonieode „Columbus" — erreichten nicht die Wirkung des ersten. — Camille Saint-Saëns, geb. 1835 in Paris, ist wohl gegenwärtig der bedeutendste französische Instrumentalkomponist. Als Organist an der Madeleinekirche hat er bedeutende Orgelwerke geschaffen. Angeregt von Berlioz und Liszt, schrieb er Symphonien und symphonische Tongemälde, wie „la danse macabre", „Phaëton", „le rouet d'Omphale", außerdem Klavierkonzerte, Chorwerke u. a.

Belgien ist besonders durch Servais, Vieuxtemps und de Swert vertreten. François Servais (1807—1866) hat für das Cello, auf dem er Meister war, Konzerte und Phantasien geschrieben. — Henri Vieuxtemps (1820—1881), einer der größten Violinvirtuosen, hat zahlreiche gediegene Violinkompositionen geschaffen. — Als Cellovirtuos und Komponist für Cello muß ferner Servais' Schüler Jules de Swert (1843—1891) genannt werden. Er ist in verschiedenen deutschen Städten (Düsseldorf, Weimar, Berlin) als Kapellmeister tätig gewesen, hat Cellokonzerte und eine große Violoncelloschule (Gradus ad Parnassum), aber auch Opern (Albigenser, Graf Hammerstein) veröffentlicht.

Von den Tonkünstlern Hollands muß Jean Verhulst erwähnt werden, im Haag 1816 geboren, ein Schüler Mendelssohns. Er wurde später königlicher Musikdirektor im Haag und siedelte dann nach Amsterdam über, wo er 1891 starb. Unter seinen zahlreichen Kompositionen befinden sich Symphonien, Ouvertüren, Streichquartette, Chorwerke u. a.

In England ragen im 19. Jahrhundert hauptsächlich folgende Komponisten hervor: William Balfe (1808—1870), der sich längere Zeit in Italien aufhielt, dann in London tätig war. Die bekanntesten seiner Opern sind „Falstaff", „Das Zigeunermädchen" und „Die vier Haimonskinder". — Alexander Macfarren (1813—1887) komponierte Opern, Oratorien und Kantaten (the Lady of the Lake), verfaßte theoretische Werke und machte sich durch Herausgabe Händelscher Werke verdient. — Sterndale Bennett (1816—1875) empfing in Leipzig seine musikalische Ausbildung und schloß sich in seinen Kompositionen (Oratorium „The woman of Samaria", Ouvertüren, Klavierkonzerte) an Mendelssohn an. Er gründete in London eine Bachgesellschaft. — Arthur Seymour Sullivan, 1842 geb., 1900 gest., war ein Schüler des Konservatoriums zu Leipzig und komponierte hier die Musik zu Shakespeares Sturm. Später schuf er die Oratorien „Der verlorene Sohn" und „Das Licht der Welt", außerdem Opern („Ivanhoe"), Operetten („Der Mikado") u. s. w.

Was den germanischen Norden anbetrifft, so ist Dänemark besonders durch Gade und Hartmann, Norwegen durch Svendsen und Grieg vertreten.

Niels Wilhelm Gade aus Kopenhagen (1817—1890) machte seine musikalischen Studien bei Mendelssohn in Leipzig und wurde dessen Mitarbeiter, Vertreter und Nachfolger bis zum Jahre 1848, wo ihn der Schleswig-Holsteinische

Krieg nach Kopenhagen zurückführte. Er schließt sich in seinen Kompositionen an Mendelssohn und Schumann an, führt aber auch ein nationales Element, eine nordisch-romantische Stimmung, ein (Konzertouvertüre und „Nachklänge an Ossian"). Von seinen acht Symphonien sind besonders die in C moll und B dur hervorzuheben. Gade ist in der Hauptsache Instrumentalkomponist, hat aber auch Werke für Gesang geschrieben. Emil Hartmann aus Kopenhagen (1836—1900), Gades Schwiegersohn, hat sich auch vorzugsweise durch Instrumentalwerke (die Ouvertüre „Nordische Heerfahrt", eine Symphonie in E dur, ein Klavierkonzert in F moll) bekannt gemacht. Johann Svendsen wurde 1840 zu Christiania geboren. Er ist ein Schüler Hauptmanns und Reineckes und hat namentlich Orchesterwerke geschrieben. Eduard Grieg, 1843 in Bergen geboren, studierte auf dem Konservatorium in Leipzig, dann bei Gade und ließ sich in Italien auch von Liszt beeinflussen. Zu all diesen Anregungen gesellen sich national-norwegische. Grieg, in Christiania tätig, lenkte zuerst durch seine Klaviersonaten die Aufmerksamkeit auf sich, dann folgten ein Klavierkonzert und andere Klavierstücke, weiterhin auch Lieder und Chorwerke. Er starb 1907 in seiner Vaterstadt.

Wir wenden uns zu den slawischen Tondichtern. Von den Russen gehören hierher Glinka, Rubinstein und Tschaikowsky, von den Czechen Smetana und Dvorak (sprich Dworschahk). Michael Iwanowitsch Glinka (1804—1857) war ein Schüler des hervorragenden Berliner Musikpädagogen Dehn († 1858). Er brachte in seinen Werken (Opern, u. a. „Das Leben für den Zaren", Kammermusikwerke) eine national-russische Richtung zur Geltung. — Anton Rubinstein (1829—1894) trat schon mit 10 Jahren als Klaviervirtuose auf. Später studierte er bei Dehn die Komposition und lebte seit 1848 meist in Petersburg, wo ihn die Großfürstin Helene zu ihrem Kammervirtuosen ernannte. Er widmete sich hier vorzugsweise der Komposition und schrieb u. a. die Opern „Dimitri Donskoi", „Feramors", „Die Makkabäer", „Nero", die Oratorien „Das verlorene Paradies", „Turmbau zu Babel", eine geistliche Oper „Moses", Symphonien und Kammermusiken. — Peter Tschaikowsky (1840—1893), dessen Heimat der Ural ist, war ein Schüler des Konservatoriums zu Moskau und später Professor an dieser Anstalt. Er schuf Symphonien (Wintergedanken, Fatum), Orchestersuiten, Opern (Wojewoda, Jungfrau von Orleans), Klavierkompositionen u. a.

Friedrich Smetana (1824—1884), Kapellmeister in Prag, ist Hauptvertreter der böhmischen Nationalmusik. Zu seinen symphonischen Dichtungen gehören „Wallensteins Lager", „Richard III.", „Libussa", zu seinen Opern „Die verkaufte Braut" u. s. f. Anton Dvorak (1841—1904), in Prag musikalisch gebildet, wurde 1892 Direktor des Konservatoriums in New York. Seine slawischen Tänze hatten einen bedeutenden Erfolg. In ähnlichen Bahnen bewegen sich die slawischen Rhapsodien. Außerdem hat er Opern, Instrumental- und Chorwerke (Stabat mater, Requiem) geschrieben.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die ausübenden Künstler und Künstlerinnen im 19. Jahrhundert, soweit sie nicht schon früher erwähnt sind.

Zu den hervorragendsten Klaviervirtuosen, die aus Liszts Schule hervorgegangen sind, gehören Hans von Bülow (1830—1894, unübertroffener Musikdirigent), Karl Tausig (1841—1871), Eugen d'Albert (1864 in Glasgow geboren), staunenswert in der Technik, auch als Komponist hervorragend (Suite für Klavier, Symphonien,

Opern), und Sophie Menter (1848 in München geboren). — Wir erwähnen ferner als virtuose Pianistinnen Mary Krebs, geb. 1851 zu Dresden, und Annette Essipoff, 1851 in Petersburg geboren.

Als Vater des modernen Geigenspiels in Italien muß Giovanni Battista Viotti (1753—1824) genannt werden, dem sich auch die Pariser Geigenschule — Rodolphe Kreutzer (1786—1831), Charles Auguste de Bériot (1802—1870) — anschloß. Der größte und genialste Geigenkünstler, der die ganze Welt durch sein wunderbares Spiel und seine staunenswerte Virtuosität bezauberte, war Niccolò Paganini, geb. 1784 zu Genua, gest. 1840 zu Nizza.

Die größten deutschen Geigenkünstler der jüngsten Vergangenheit sind Joseph Joachim (1831—1907), der auch Violinkonzerte komponierte, und August Wilhelmj (1845—1908). Beide sind aus der Schule des trefflichen Ferdinand David (s. S. 309) hervorgegangen. An diese beiden schließt sich ebenbürtig Wilhelmine Neruda (Normann-Neruda) an (geb. 1840), in den letzten Jahrzehnten in London und Berlin tätig. — Von den außerdeutschen Geigenvirtuosen nennen wir den Norweger Ole Bull aus Bergen (1810—1880), einen Schüler Spohrs und Paganinis, und den Spanier Pablo de Sarasate, geb. 1844.

Gedenken wir endlich der hervorragendsten Sängerinnen und Sänger. Wir beginnen mit Angelica Catalani (1779—1849). Sie wirkte vorzugsweise in London und Paris und war in Paris Direktrice des Théâtre italien. — Glänzendes leistete an den italienischen Opern zu London und Paris auch Fanny Persiani (1812—1867).

Auf die Entwicklung der Gesangskunst übten in Paris in den dreißiger und vierziger Jahren die beiden Spanier Manuel Garcia (Vater und Sohn) einen hervorragenden Einfluß aus. Der jüngere Garcia († 1906) ist auch der Erfinder des Kehlkopfspiegels. Seine beiden Schwestern, Maria Felicitas Malibran-Garcia (1808 bis 1838) und Pauline Viardot-Garcia (geb. 1821), waren gefeierte Sängerinnen. Von deutschen dramatischen Sängerinnen müssen vor allen die große Wilhelmine Schröder-Devrient (geb. 1805 in Hamburg, gest. 1860 in Koburg) und Henriette Sontag (geb. 1806 in Koblenz, vermählt mit dem Grafen Rossi, gest. 1854 in Mexiko) genannt werden. Ihnen schließen wir die gefeierte Jenny Lind an (geb. 1820 in Stockholm, vermählt mit dem Pianisten Goldschmidt, gest. 1887 in England). Weiter heben wir als die bedeutendsten Sängerinnen hervor Johanna Wagner-Jachmann (1828—1894, eine Nichte Richard Wagners), Amalie Joachim (1839 zu Marburg in Steiermark geb., 1899 gest.), Adelina Patti (geb. 1843 in Madrid), Pauline Lucca (geb. 1844 in Wien, gest. 1908), Amalie Materna (geb. 1847 zu St. Georgen in Steiermark), Lilli Lehmann (geb. 1848 in Würzburg), Mathilde Mallinger (geb. 1848 in Graz) und Marzella Sembrich (1858 in Galizien geboren).

Von den hervorragendsten deutschen Sängern der letzten Jahrzehnte mögen erwähnt werden Julius Stockhausen (1826—1906), ein Schüler Manuel Garcias, als ausgezeichneter Gesanglehrer in Frankfurt a. M. tätig, Albert Niemann (geb. 1831), gefeierter Tenorist, Eugen Gura (1842—1906), einer unsrer besten Wagner- und Konzertsänger, Heinrich Vogel (1845—1900), ebenso wie seine Gattin Therese geb. Thoma, ausgezeichnet in der Darstellung Wagnerischer Gestalten, endlich Emil Götze (1856—1901), als Heldentenor wie als Oratorien- und Konzertsänger gleich geschätzt.

Verzeichnis der technischen Ausdrücke.

Abakus 15. 16.
Achttonreihe 285.
Adagio 294.
Ahnenbilder 116.
Akanthus 17.
Akroterien 14.
al fresco 161.
alla prima 161.
Allegro 294.
al secco 161.
Ambrosianischer Gesang 286.
Amphiprostylos 14.
Amphitheater 29.
Amphora 167.
Anten 14.
Antentempel 14.
Anuli 15.
après la lettre 163.
Apsis 25. 35.
Aquarell 160.
Aquatinta 163.
Arabeske 41.
Architrav 15. 16.
Arena 30.
Arie 284.
Arkaden 30.
Atrium 25. 33. 36.
Attika 27. 29. 30.
attische Säule 17.
attisch-ionische Säule 17.
avant la lettre 163.
avec la lettre 163.

Baldachin 35.
Ballade 290.
Baptisterium 36.
Barcaruole 290.
Barockstil 70.
baroque 70.
Basilika 31. 35.
Basis 16.
Basrelief 89.
basreliefs en creux 90.
Bergfried 49.
Biscantus 287.
Blattwelle 16.
Blendstein 1.
Blockhausbau 2.
Bogen 3.
Bogenfeld 51.
Bogenfries 45.
Bronze 88.
Bruchstein 1.

Cameen 89.
Campanile 50.
Campo santo 256.
cancelli 43.
cantus choralis 286.
cantus firmus 286.
Cella 6. 14.
Chiton 94.
Chor 42.
choragische Denkmäler 23.
Chromolithographie 164.
chryselephantin 91.
Ciborium 35.
Cinquecento 186.
Ciselierung 88.
clairobscur 159.
Cloison 162.
Composita-Kapitell 28.
Cylinder 68.

Davidsbündler 310.
Deckfarben 161.
Deckplatte 15.
Dienste 52.
Dipteros 14.
Diptychen 119.
Diskant 287.
Dissonanz 285.
Doelenstücke 230.
dorische Bauweise 15.
Dreipaß 52.
Dreischlitz 15.
Dynamik 283.

Echinos 15. 16.
Eckblätter 44.
Eierstab 16.
Eklektiker 221.
Elfenbeinreliefs 119.
Elfenbeinschnitzerei 119. 120.
Elgin marbles 100.
émail champlevé 162.
émail cloisonné 162.
Emailmalerei 119.
Enkaustik 161.
Ensemble 290.
Epistyl 15.
épreuves d'artiste 163.
Erzguß 88.
Eselsrücken 61.
etruskische Bauweise 21.

Fachwerkbau 2.
Farbendruck 164.
Fassade 46.
Fensterrose 54.
Fiale 52.
Finale 290.
Flachrelief 89.
Formschnitt 163.
Freibau 3.
Freskomalerei 162.
Fries 15. 16.

Gebundenes System 44.
Geison 15.
Gemmen 89.
Gewölbe 25.
Gewölbegrat 25.
Gewölbekappe 25.
Giebelfeld 16.
Glasmalerei 162.
Goldelfenbeinkunst 94.
Gotik 51.
Gouachemalerei 160.
Gregorianischer Gesang 286.
griechisches Kreuz 50.
Grubenschmelz 162.
Gruftkirche 42.
Gruppe 89.
Gurtbogen 43.

Halbkuppelgewölbe 25.
Hallenkirche 55.
Hängedreieck 37.
Harmonie 283.
Hathorkapitell 6.
Hautrelief 89.
Hekatompedos 20.
Helldunkel 159.
Helm 54.
Himation 94.
Hochrelief 89.
Hohlkehlengesims 6.
Holzschnitt 163.
homophon 286.

Hufeisenbogen 40.
Hütte 51.
Hydria 167.

Idol 93.
Ikonische Statuen 116.
Illuminieren 174.
imagines 116.
Impressionismus 252.
Improperien 289.
Instrumentalmusik 284.
jongleurs 287.
ionische Bauweise 16.
joueurs 287.

Kalymmatien 15.
Kämpferaufsatz 38.
Kämpfergesims 45.
Kauephoren 100.
Kannelierung 5. 15.
Kanon (Musik) 288.
Kanon (Plastik) 103.
Kapitell, ägyptisches 6.
" byzantinisches 38.
" dorisches 15.
" ionisches 16.
" korinthisches 17.
" romanisches 45.
" römisches 28.
Karnation 159.
Karnies 17.
Karton 160.
Karyatiden 21. 100.
Kassetten 15.
Katakomben 33. 169.
Keilstein 3.
Keramik 167.
Kern 88.
Kiblah 39.
Kielbogen 40.
Kleeblattbogen 46.
Knollen 52.
Koilanaglyphen 90.
Kolorit 159.
Komposita-Kapitell 28.
Konsole 28.
Konsonanz 286.
Kontrapunkt 288.
Koren 21.
korinthische Bauweise 17.
Krabbe 54.
Kranzgesims 15. 28.
Krater 167.
Kreuz, griechisches 50.
" lateinisches 50.
Kreuzblume 54
Kreuzgewölbe 25.
Kreuzrippen 52.
Krypta 42.
Künstlerabdrücke 163.
Kupferstich 162.
Kuppel 25.
kyklopische Bauart 1.
Kyma 16.

Landschaft, heroische 239.
" ideale 239.
Langhaus 35.
Lasurfarben 161.
lateinisches Kreuz 50.
Laterne 68.
lectorium 43.
Leib 52.
Leitmotiv 317.
Lettner 43.
Linearperspektive 159.
Lisenen 45.
Lithographie 163.
Loggien 65.
Lokalfarbe 159.
Luftperspektive 160.

Manierismus 221.
Mansarde 72.
Mantel 88.
Maßwerk 52.
Mastaba 4.
Mausoleum 24.
Meistergesang 287.
Melodie 283.
Metopen 15.
Mihrab 39.
Milieu 252.
Minaret 39.
Miniaturen 160.
Minnegesang 287.
Mittelschiff 35.
Modellierung 159.
Modulation 283.
Monodie 289.
Monolith 1. 3.
Mosaikmalerei 161.
Moschee 39.
musivische Malerei 172.
Mutulie 15.
mykenische Periode 13.

Naos 14.
Naturalismus 250.
Naturalisten 221.
Nazarener 254.
Neuidealismus 274.
Neumen 286.

Obelisk 5.
Oktavensysteme 285.
Ölmalerei 161.
Oper 284.
opera buffa 290.
opera seria 290.
Operette 298.
Opisthodomos 14. 20.
Oratorium 284. 290.
Orchestra 23.
Ornament 2.

Palas 49.
Paradies 43.
Partite 294.
Paß 52.
Pastell 160.
Patina 88.
paysage intime 242.
Pedal 291.
Pendentif 37.
Peripteros 14.
Peristyl 14. 33.
Perlenschnur 16.
Pfeiler, gotischer 52.
" romanischer 44.
Pflanzensäule 6.
Pfosten 52.
Pfühl 16.
Photographie 164.
Pietà 135.
Pilaster 26.
plein air 252.
Plinthos 16.
Polychromie 16. 87.
polyphon 286.
Porzellanmalerei 162.
Posticum 14.
Präraffaeliten 280.
Predella 213.
Programm-Musik 316.
Prostylos 14.
punktieren 87.
Punktiermanier 163.
Pylon 6.
Pyramide 3.

Quader 1.
Quattrocento 178.
Querschiff 35. 43.

Radfenster 46.
Refektorium 59.
Regentenbild 230.
Relief 89.
Remter 59.
Renaissance 64.
Rezitativ 284.
Rhythmus 283.
Riegelbau 2.
Riese 52.
Rinnleiste 16.
Robbien 130.
Rokoko 72.
romanische Basis 45.
" Bauweise 42.
Rustika 1.

Santa Conversazione 185.
Säulenhals 15.
Säulenhaupt 15.
Schabkunst 163.
Schaft 16.
Schmelzmalerei 162.
Schnecke 16.
Schwarzkunst 163.
Schwarzlot 162.
Seitenschiff 35.
Sequenzen 286.
Sezession 276.
Sgraffito 2.
Skizze 160.

Solmisation 287.
Sphinx 5.
Spiegelgewölbe 191.
Spielbein 95.
Spitzbogen 40. 51.
Stabwerk 52.
Stahlstich 163.
Stalaktitengewölbe 40.
Standbein 95.
Statue 89.
Steinzeichnung 163.
Stele 102.
Stereochromie 162.
Stilleben 159.
Strebebogen 52.
Strebepfeiler 52.
Stufenpyramide 8.
Stylobat 15.
Suite 294.
Symmetrie 2.

Tabernakel 35. 129.
Tablinum 33.
Tafelgemälde 161.
Taillen 163.
Takt 283.
Tambour 68.
Temperafarben 161.
Tempo 283.
Tenor 287.
Terrakottastil 65.
Terrakotten 2. 130.
Theater, antikes 32.
Thermen 30.
Thymele 23. 32.
Toga 116.
Ton 287.
Tonnengewölbe 25.
Traufrinne 16. 17.
Travertin 30.
Triclinium 33.
Triforium 52.
Triglyphen 15.
Triptychon 127.
Triumphbogen, christlicher 36.
" römischer 30.
Trommel 1.
Tropfen 16.
Troubadour 287.
Trouvère 287.
Tudorbogen 61.
Tympanon 16. 54.

Überfangglas 162.
Übergangsstil 46.

Veduten 236.
Verkröpfung 30.
verlorene Gipsform 86.
Vestibulum 33.
Viadukt 25.
Vierpaß 52.
Vierung 43.
Vokalmusik 284.
Volute 16.

Weise 287.
Wimperg 52.
Wulst 15.
Würfelkapitell 45.

Xylograph 160.

Zackenbogen 46.
Zahnschnitt 17.
Zellenschmelz 162.
Zinkstich 163.
Ziselierung 88.
Zopfstiel 72.

Verzeichnis der Künstler.

Abt, Franz 323.
Achenbach, Andreas 264.
Achenbach, Oswald 264.
Adam 315.
Adam, Albrecht 262.
Adam, Franz 262.
Adler 79.
Ageladas 95.
Agesandros 109.
d'Albert, Eugen 327.
Alberti, Leo Battist 64.
Albrechtsberger 303.
Alessi, Galeazzo 69.
Alkamenes 100.
Allegri, Antonio 200.
Allegri, Gregorio 289.
Amati 291.
Ambrosius 287.
Amerighi, Michelangelo (Caravaggio) 222.
Andrea del Sarto 192.
Angeli, Heinr. von 278.
Angelico, Fra Giovanni 180.
Anthemios von Tralles 36.
Antonello da Messina 161.
Antonio, Giovanni (Pordenone) 205.
Apelles 166.
Apollodoros 165.
Apollonios 109.
Arnold, Meister 59.
Astorga, Emanuele 291.
Athenodoros 109.
Auber 313.
d'Avanzo, Jacopo 178.

Baccio della Porta 192.
Bach, Christoph Friedrich 296.
Bach, Friedemann 296.
Bach, Johann Christian 296.
Bach, Joh. Christoph 294.
Bach, Johann Michael 294.
Bach, Johann Sebastian 294.
Bach, Philipp Emanuel 296.
Backhuisen, Ludolf 236.
Bähr, Georg 78.
Baily 158.
Baisch, Hermann 274.
Balfe, William 326.
Ballu 84.
Bandel, Ernst von 152.
Barbarelli, Giorgio 202.
Bargiel, Woldemar 321.
Barrias 157.
Barry 81.
Bartholdi 157.
Bartholomé, Albert 157.
Bartolommeo, Fra (Baccio della Porta) 192.
Barye 156.
Baudry, Paul 248.
Bazzi, Gianantonio (Soddoma) 189.
Becker, Albert 324.
Becker, Jakob 265.
Beethoven, Ludwig van 303.
Begas, Karl 267.
Begas, Reinhold 152. 155.
Behrens, Christian 154.
Bellini, Gentile 186.
Bellini, Giovanni 185.
Bellini, Vincenzo 315.
Bendemann, Eduard 259.
Bennett Sterndale 326.
Berger, Ludwig 305. 308.
Bériot, Charles Auguste de 328.
Berlioz, Hektor 316.
Bernewitz 153.
Bernhard der Deutsche 291.
Bernini, Lorenzo 68. 70. 143.
Bernward von Hildesheim 120.
Betto Bardi, Donato di Donatello 131.
Biefve, Édouard de 260.
Bitterlich 278.

Bizet, Georges 325.
Bläser, Gustav 149.
Bleibtreu, Georg 270.
Blumner, Martin 324.
Böcklin, Arnold 274.
Böckmann 81.
Böhm 158.
Boieldieu 313.
Boito, Arrigo 325.
Bol, Ferdinand 235.
Bondone, Giotto di 64. 128. 177.
Bonheur, Rosa 252.
Bonnat, Léon 250.
Bonvicino, Alessandro (Moretto) 205.
Bordone, Paris 205.
Bordoni, Faustina 293.
Borromini, Francesco 70.
Böse 155.
Bosio, François 155.
Botta 8.
Botticelli, Sandro 181.
Boucher, François 240.
Bouguerau, Adolphe 248.
Boulanger, Gustave 246.
Bourdais 84.
Bouts, Dirck 211.
Brahms, Johannes 321.
Bramante, Donato 67.
Bronsart, Hans von 322.
Bronsart, Ingeborg von 322.
Broschi, Carlo (Farinelli) 291.
Brouwer, Adrian 229.
Brown, Ford Madox 281.
Bruch, Max 320.
Bruckner, Anton 321.
Brueghel, Jan 229.
Brueghel, Peter d. Ä. 229.
Brueghel, Peter d. J. 229.
Brüggemann, Hans 139.
Brüll, Ignaz 323.
Brunelleschi, Filippo 64.
Bull, Ole 328.
Bülow, Hans von 327.
Buonarrotti s. Michelangelo.
Buoninsegna, Duccio di 177.
Bürkel, Heinrich 264.
Buxtehude, Dietrich 294.

Cabanel, Alexandre 248.
Caïn 156.
Calame, Alexandre 264.
Calandrelli 155.
Caliari, Paolo (Veronese) 205.
Callot, Jacques 237.
Calzabigi, Raniero von 299.
Camphausen, Wilh. 270.
Canon, Hans 278.
Canova, Antonio 144.
Caracci, Agostino 221.
Caracci, Annibale 221.
Caracci, Lodovico 221.
Caravaggio 222.
Carissimi, Giacomo 290.
Carpaccio, Vittore 186.
Carpeaux 156.
Carrey 100.
Carrier-Belleuse 156.
Carstens, Asmus Jakob 146. 243.
Catalani, Angelika 328.
Cauer, Robert 153.
Cellini, Benvenuto 89. 137.
Chalgrin 83.
Chambers 84.
Champaigne, Philippe de 240.
Chapu 156.
Chardin, Jean Simeon 241.
Chares 108.
Chaudet 146.
Chavannes, Puvis de 246.
Cherubini 312.
Chodowiecki, Daniel 237.
Chopin, Frédéric 311.
Cimabue, Giovanni 176.
Cimarosa 291.
Cione, Andrea (di Orcagna) 129. 178.
Clementi, Muzio 305.
Cogniet, Léon 245.
Collins, William 280.
Constable, John 280.
Constant, Benjamin 250.
Contucci, Andrea (Sansovino) 132.
Conze 24.
Cordier 156.
Corelli, Arcangelo 291.
Cornelius, Peter (Maler) 254. 255.
Cornelius, Peter (Musiker) 321.
Corot, Camille 251.
Correggio 186. 200.
Couperin, François 294.
Courbet, Gustave 250.
Coustou, Nicolas 144.
Couture, Thomas 246.
Coysevox, Antoine 143.
Cramer, Joh. Bapt. 305.
Cranach, Lukas 220.
Cristofori, Bartolommeo 291.
Cronaca 64.
Cuyp, Albert 236.
Czartoryska, Fürstin Katharina 312.
Czerny, Karl 305.

Dahl, Joh. Christian 262.
Dannecker, Joh. Heinr. 146.
Daubigny 251.
David, Félicien 326.
David, Ferdinand 309.
David, Jacques Louis 243.
David, Jean Pierre (d'Angers) 156.
Davioud 84.
Decamps, Alexandre 248.
Defregger, Franz 268.
Deger, Ernst 274.
Dehn 327.
Delacroix, Eugène 245.
Delaplanche 157.
Delaroche, Paul 246.
De la Tour 241.
Délibes, Leo 325.
de l'Orme, Philibert 72.
Demmler 79.
Denner, Balthasar 237.
Deperthes 84.
Detaille, Édouard 249.
Dettmann, Ludwig 273.
Diaz 251.
Diez, Robert 154.
Diez, Wilhelm 272.
Dill, Ludw. 276.
Ditters von Dittersdorf 298.
Dollmann, Georg von 80.
Domenichino (Domenico Zampieri) 222.
Donatello (Donato di Betto Bardi) 131.
Donizetti 315.
Donndorf 152.
Donner, Raphael 144.
Dou, Gerhard 235.
Drake, Friedrich 149.
Draeseke, Felix 322.
Duban 84.
Dubois 157.
Duc 84.
Duccio di Buoninsegna 177.
Dufay 288.
Dughet, Gaspard (Poussin) 239.
Dumont 156.
Dupré 251.
Durante, Francesco 291.
Dürer, Albrecht 215.
Duret, Francisque 156.
Durm, Josef 80.
Dvorak, Anton 327.
Dyck, Anton van 228.

Eberlein 155.
Eccard, Johannes 292.
Eeckhout, Gerbrand van den 235.
Eggert 83.
Egle 81.
Eisenlohr 80.
Eisenmenger, Aug. 278.
Elsheimer, Adam 236.
Encke, Erdmann 154.
Ende, Hermann 81.
Erwin, Meister 57.
Essipoff, Annette 328.
Everdingen, Allart van 236.
Exter, Julius 275.
Eyck, Hubert van 161. 208.
Eyck, Jan van 161. 209.

Fabius, Victor 168.
Falguière 157.

Farinelli (Carlo Broschi) 291.
Fergusson, James 85.
Fernkorn, Anton 152.
Ferstel, Heinrich von 80.
Feuerbach, Anselm 260.
Field, John 305.
Fiesole (Fra Giovanni Angelico) 180.
Fiesole, Minoda 131.
Fischer, Joh. Bernh. (Fischer von Erlach) 78.
Flaxman, John 146. 157.
Fleury, Nic. Rob. 246.
Flinck, Govaert 235.
Flotow, Friedrich von 315.
Foley 158.
Ford, Onslow 158.
Fragonard 240.
Francesca, Piero della 183.
Franck, Melchior 294.
Frank, Mich. Siegm. 162.
Franko von Köln 287.
Franz, Robert 321.
Frémiet 156.
Frescobaldi 291.
Friedländer, Friedr. 277.
Frohberger 294.
Fromentin, Eugène 248.
Führich, Joseph 251. 255.
Fux 300.

Gabrieli 291.
Gade, Niels W. 326.
Gaillard 250.
Gainsborough, Thomas 241.
Gallait, Louis 260.
Garcia, Manuel 328.
Garnier 84.
Gärtner, Friedrich von 79.
Gasser, Hans 152.
Gau 84.
Gauermann, Friedr. 277.
Gebhardt, Eduard von 276.
Gehrts, Karl 273.
Gelée (Claude Lorrain) 239.
Genelli, Bonaventura 254.
Gérard, François 244.
Gerhard von Riele 57.
Géricault 245.
Gérôme, Léon 246.
Geselschap, Friedrich 273.
Ghiberti, Lorenzo 130.
Ghirlandajo, Domenico 183.
Gibson, John 158.
Gilbert, Alfred 158.
Giorgione 202.
Giotto di Bondone 64. 128. 177.
Giovanni, Fra (Fiesole) 180.
Girardon, François 143.
Girodet 244.
Gleyre, Charles 248.
Glinka, Michael Iwanowitsch 327.
Gluck, Christoph Willibald 298.
Glykon 115.
Gnauth 81.
Goldmark, Karl 322.
Goltzius, Hendrik 163.
Gossaert, Jan 211.
Götz 153.
Götz, Hermann 323.
Götze, Emil 328.
Goudimel, Claude 289.
Gounod, Charles 325.
Gozzoli, Benozzo 181.
Graff, Anton 237.
Graun, Karl Heinrich 293.
Gregor d. Gr. 286.
Grell, Eduard 324.
Grétry 312.
Greuze, Jean Baptiste 241.
Grieg, Eduard 327.
Griepenkerl 278.
Gros, Jean Antoine 244.
Grotjahn 81.
Grützner, Eduard 268.
Guarneri 291.
Gude, Hans 264.
Guido von Arezzo 282.
Gura, Eugen 328.
Gurlitt, Ludwig 262.
Gussow, Karl 270.
Guthrie, James 282.

Habermann, Freiherr von 272.
Hackert, Philipp 237.
Hähnel, Julius 152.
Halévy 315.
Haller 81.
Halmhuber 153.
Hals, Franz 231.
Hammerschmidt, Andr. 294.
Händel, Georg Friedrich 296.
Hansen-Hamburg 81.
Hansen, Theophil 80.
Hartel 83.
Hartmann, Emil 327.
Hase 81.
Hasenauer, Baron 80.
Hasenclever, Peter 266.
Hasse, Joh. Adolf 293.
Hauberrisser 81.
Hauptmann, Moritz 309.
Haydn, Joseph 300.
Hébert, Ernest 246.
Heem, Jan de 236.
Helst, Bartholomäus van der 234.
Henneberg, Rudolf 260.
Hennicke 81.
Herkomer, Hubert 282.
Hérold 314.
Herter 155.
Herzogenberg, Heinrich von 323.
Heyden 81.
Heyden, Jan van der 236.
Hildebrand, Adolf 154.
Hildebrandt, Eduard 264.
Hildebrandt, Theodor 259.
Hiller, Ferdinand 319.
Hiller, Johann Adam 298.
Hiram von Tyrus 11.
Hittorff 84.
Hitzig 79.
Hobbema, Meindert 236.
Hoffmann, Julius 83.
Hofmann, Heinrich von 276.
Hofmann, Heinrich 321.
Hogarth, William 241.
Holbein der Ältere, Hans 213.
Holbein der Jüngere, Hans 216.
Holstein, Franz von 323.
Hondekoeter, Melchior 236.
Hooch, Pieter de 235.
Horschelt, Theodor 262.
Houdon, Jean Antoine 144.
Huber, Hans 321.
Hübner, Karl 266.
Hübsch 80.
Hucbald 286.
Hude, van der 81.
Hültz, Johannes 57.
Humann, Karl 24. 110.
Hummel, Joh. Nepomuk 303.
Humperdinck, Engelbert 322.
Hundrieser, Emil 155.
Hunt, Holman 280.
Huysum, Johann van 236.

Jadassohn, Salomon 320.
Jamnitzer, Wenzel 89.
Janssen, Peter 274.
Jensen, Adolf 321.
Ihne 81.
Iktinos 20.
Imhof 175.
Ingres, Jean Aug. Dom. 245.
Joachim, Amalie 328.
Joachim, Joseph 328.
Johann von Köln 64.
Jones, Burne 282.
Jones, Owen 84.
Jordan, Rudolf 265.
Josquin des Près 288.
Isaak, Heinrich 292.
Isidor von Milet 36.
Israels, Joseph 273.
Jubal 284.

Kalamis 96.
Kalckreuth, Graf Leopold von 272.
Kallikrates 20.
Kallmorgen, Friedrich 274.
Kampf, Arthur 274.
Kauffmann, Angelika 242.
Kauffmann, Hugo 268.
Kaulbach, Friedrich August 272.
Kaulbach, Wilhelm 256.

Keiser, Reinhold 293.
Keller, Albert 272.
Kent 81.
Kephisodot der Ältere von Athen 104.
Kiel, Friedrich 324.
Kienzl, Wilhelm 322.
Kietz 152.
Kirchner, Theodor 321.
Kiß, August 149.
Klein, Bernhard 311.
Klenze, Leo von 79.
Kleomenes 115.
Klinger, Max 154. 270. 275.
Klughardt, August 323.
Knaus, Ludwig 270.
Knobelsdorff, Georg Wenzel von 78.
Knoll, Konrad 154.
Kobell, Wilhelm von 264.
Koch, Jos. Anton 253.
Kraft, Adam 140.
Krebs, Mary 328.
Kresilas 107.
Kretschmer, Edmund 315. 323.
Kreutzer, Konradin 306.
Kreutzer, Rodolphe 328.
Kröner, Chr. 273.
Krüger, Franz 262.
Kuehl, Gotthard 272.
Kuhnau, Johann 294.
Kundmann, Karl 155.
Kurzbauer, Eduard 268.
Kyllmann 81.

Labrouste 84.
Lachner, Franz 315.
Lancret, Nicolas 240.
Landseer, Edwin 280.
Langhans 78.
Lassen, Eduard 322.
Lassus, Orlandus (Roland de Lattre) 288.
Lavery, John 282.
Lawrence, Thomas 279.
Le Brun, Charles 240.
Lehmann, Lilli 328.
Leibl, Wilhelm 272.
Leighton, Sir Frederick 281.
Leins 81.
Leistikow, Walter 273.
Lenbach, Franz von 267.
Leo, Leonardo 291.
Leonardo da Vinci 132. 186.
Leoncavallo, Ruggiero 325.
Leopardo, Alessandro 132.
Lepage, Bastien 253.
Lescot, Pierre 72.
Lessing, Karl Friedrich 259. 260. 262.
Le Sueur, Eustache 239.
Leyden, Lukas von 211.
Licht, Hugo 81. 154.
Liebermann, Max 273.
Lier, Adolf 272.
Lind, Jenny 328.
Liotard 241.
Lippi, Fra Filippo 180.
Lippi, Filippino 179.
Liszt, Franz 318.
Lochner, Meister Stephan 175.
Löfftz, Ludwig 272.
Lombardi 131.
Lombardo, Pietro 65.
Lorrain, Claude 239.
Lortzing, Albert 306.
Lotti, Antonio 290.
Löwe, Karl 307.
Lucae 81.
Lucca, Pauline 328.
Luini, Bernardino 189.
Lully, Jean Baptiste 299.
Luther 292.
Lutteroth, Askan 264.
Lysippos 107.

Mabuse 211.
Mac Dowell 158.
Macfarren, Alexander 326.
Magnus, Eduard 262.
Mahler, Gustav 322.
Maillart, Aimé 325.
Majano, Benedetto da 131.
Makart, Hans 261.
Malibran-Garcia, Maria Fel. 328.
Mallinger, Mathilde 328.
Manet, Edouard 252.
Mansart, François 72.
Mansart, Jules Hardouin 72.
Mantegna, Andrea 184.
Marcanton (Marc Antonio Raimondi) 200.
Marilhat, Prosper 248.
Marschner, Heinrich 306.
Marshall 158.
Martino, Simone di 178.
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni) 179.
Mascagni, Pietro 325.
Maso da Finiguerra 162.
Masolino 179.
Mason, George 282.
Massé, Victor 325.
Massenet, Jules 326.
Massys, Quinten 211.
Materna, Amalie 328.
Mattheson 296.
Max, Gabriel 261.
Méhul 312.
Meinardus, Ludwig 324.
Meissonier, Ernest 249.
Melville, Arthur 282.
Memling, Hans 210.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 308.
Mengs, Anton Raffael 242.
Menter, Sophie 328.
Menzel, Adolf 271.
Mercadante 315.
Mercié 157.
Merulo, Claudio 291.
Messys, Quinten 211.
Metsu, Gabriel 235.
Meunier, Constantin 157.
Meyerbeer, Giacomo 270. 315.
Meyerheim, Eduard 267.
Meyerheim, Paul 267.
Michelangelo 67. 133. 186. 191.
Mieris, Franz von 235.
Millais, John Everett 280.
Millet, Aimé 156.
Millet, Jean François 249.
Mnesikles 19.
Möckel 81.
Monet, Claude 253.
Monteverde, Claudio 290.
Moore, Albert 281.
Moreau, Mathurin 156.
Moretto 205.
Morgenstern, Christian 262.
Moscheles, Ignaz 309.
Mottl, Felix 322.
Mozart, Wolfgang Amadeus 301.
Müller, Karl Leopold 278.
Munkacsy, Michael von 279.
Murillo, Bartolomé Estéban 226.
Myron 97.

Naubert, August 323.
Naumann, Emil 320.
Naumann, Johann Gottlieb 293.
Neckelmann 83.
Neer, Aart van der 235.
Nering 78.
Neruda, Wilhelmine 328.
Neßler, Viktor 323.
Neureuther 80.
Neuville, Alphonse de 249.
Nicodé, Jean Louis 322.
Nicolai 316.
Niemann, Albert 328.
Notker, Balbulus 286.

Ohlmüller 79.
Okeghem (Ockenheim) 288.
Orcagna (Andrea di Cione) 129. 178.
Orlandus Lassus 288.
Ostade, Adrian van 234.
Otto, Julius 323.
Otzen 81.
Ouleß 282.
Overbeck, Friedrich 254. 255.

Paganini, Niccolò 328.
Paionios 100.
Paisiello 291.
Palestrina (Pierluigi, Giovanni) 289.
Palladio, Andrea 70.
Palma Vecchio, Jacopo 203.

Passini, Ludw. 278.
Pater, Jean Baptiste 240.
Patti, Adelina 328.
Pergolese 291.
Peri, Jacopo 290.
Persiani, Fanny 328.
Perugino (Pietro Vanucci) 184.
Peruzzi, Baldassare 67. 68.
Pesne, Antoine 237.
Pettenkofen, Aug. von 278.
Pharrhasios 166.
Phidias 20. 95. 98.
Piccini 291.
Pierluigi, Giovanni (Palestrina) 289.
Pigalle, Jean Baptiste 144.
Piglhein, Bruno 272.
Piloty, Karl 260.
Piraïkos 166.
Pisano, Andrea 128.
Pisano, Giovanni 128.
Pisano, Niccolò 128.
Place 8.
Pleyel, Franz 301.
Plockhorst. Heinrich 276.
Plüddemann, Martin 323.
Polydoros 109.
Polygnot 165.
Polyklet 95. 103.
Pöppelmann 77.
Pordenone 205.
Porpora, Niccolò 291.
Porta, Baccio della 192.
Potter, Paul 236.
Poussin, Nicolas 239.
Poussin, Gaspard Dughet gen. 239.
Poynter 281.
Prätorius, Michael 292.
Praxiteles 104.
Prell, Hermann 270.
Preller, Friedrich 253.
Prés, Josquin des 288.
Prinsep 281.
Protogenes 166.
Prud'hon, Paul 244.
Puget, Pierre 143.
Pythis 24.

Raff, Joachim 322.
Raffael 67. 68. 133. 186. 194.
Raffet 249.
Rahl, Karl 277.
Raimondi, Marc Antonio 200.
Rameau 299.
Raschdorff, Julius 81.
Rauch, Christian 148.
Regnault, Henri 248.
Reinecke, Karl 320.
Reinken, Johann Adam 293. 294.
Reinthaler, Karl 307. 320.
Reissiger, Karl 307.
Rembrandt 231.
Reni, Guido 222.
Rethel, Alfred 259.
Rewett 78.
Reynolds, Joshua 241.
Rheinberger, Joseph 324.
Ribera, Giuseppe (Spagnoletto) 222.
Richter, Gustav 260.
Richter, Ludwig 257.
Ridinger, Johann Elias 237.
Riedel, Karl 321.
Ries, Ferdinand 305.
Ries, Franz 322.
Rietschel, Ernst 150.
Rietz, Julius 320.
Rinuccini, Ottavio 290.
Robbia, Andrea della 130.
Robbia, Luca della 130.
Robusti, Jacopo (Tintoretto) 205.
Rodin, Auguste 157.
Roger van der Weyden 209.
Roland de Lattre 288.
Romano, Giulio 196. 200.
Roos, Johann Heinrich 236.
Roos, Philipp Peter (Rosa di Tivoli) 236.
Rosa, Salvator 222.
Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos) 236.
Rossellino, Antonio 131. 132.
Rossetti, Dante 280. 282.
Rossini, Gioachino 314.
Roth, Christoph 154.
Rottmann, Karl 253.
Rousseau, Theodore 251.
Rubens, Peter Paul 226.
Rubinstein, Anton 327.
Rude, François 155.
Rugendas, Philipp 237.
Ruisdael, Jakob 236.
Rümann, Wilhelm von 154.
Ruß, Robert 279.
Rust, Wilhelm 324.
Ruysch, Rachel 236.

Saint-Saëns, Camille 326.
Salieri, Antonio 300.
Sammartini 298.
Sandrart, Joachim 236.
Sangallo, Antonio da 67.
Sansovino, Andrea (Andrea Contucci) 132.
Sansovino, Jacopo (Jacopo Tatti) 70. 138.
Santi, Giovanni 194.
Sarasate, Pablo de 328.
Scarlatti, Alessandro 290.
Scarlatti, Domenico 291.
Schack, Adolf Friedr. von 267.
Schadow, Gottfr. 148.
Schadow, Wilhelm 254. 257.
Schäffer, Julius 323.
Schaper, Fritz 154.
Scharwenka, Philipp 323.
Scharwenka, Xaver 323.
Scheffer, Ary 245.
Schein, Joh. Herm. 294.
Schievelbein, Herm. 149.
Schilling, Johannes 152.
Schindler, Jakob Emil 279.
Schinkel, Karl Friedrich 78.
Schirmer, Joh. Wilh. 262.
Schleich, Eduard 262.
Schliemann 13.
Schlüter, Andr. 78. 144.
Schmid, Matthias 268.
Schmidt, Albert 81.
Schmidt, Friedrich 81.
Schmitz, Bruno 155.
Schneider, Friedrich 311.
Schnorr von Carolsfeld, Jul. 254. 255.
Scholz, Bernhard 323.
Schön (Schongauer) 211.
Schongauer, Martin (Schön) 211.
Schönleber, Gustav 274.
Schönn, Alois 278.
Schrader, Julius 260.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 328.
Schrödter, Adolf 265.
Schröter (Organist) 291.
Schubert, Franz 307.
Schulhoff, Julius 312.
Schumann, Robert 309. 321.
Schütz, Heinrich 293.
Schwanthaler, Ludwig 152.
Schwechten 81.
Schwind, Moritz von 257.
Scorel, Jan van 211.
Scott, Gilbert 84.
Seidl, Gabriel 81.
Sembrich, Marcella 328.
Semper, Gottfried 81.
Senefelder, A. 163.
Senfel, Ludwig 292.
Sens, Wilhelm von 60.
Servais, François 326.
Settignano, Desiderio da 131.
Shannon 282.
Siemering, Rud. 153.
Signorelli, Luca 183.
Skarbina, Franz 273.
Skopas 23. 104.
Sluter, Claux 124.
Smetana, Friedrich 327.
Soddoma (Bazzi) 189.
Sohn, Karl 259.
Sontag, Henriette 328.
Spagnoletto 222.
Spitzweg, Karl 265.
Spontini, Gasparo 313.
Spohr, Ludwig 307.
Stainer 291.
Stanhope, Spencer 282.
Steen, Jan 235.
Steffeck, Karl 262.
Steinle, Eduard 254. 255.

Stephan, Meister (Lochner) 175.
Stevens 158.
Stevenson 158.
Stockhausen, Julius 328.
Stoß, Veit 139.
Strack 79.
Stradivari 291.
Strauß, Richard 322.
Stuart 78.
Stuck, Franz 275.
Stüler 78.
Sullivan, Arthur Seymour 326.
Svendsen, Johann 327.
Swelinck 294.
Swert, Jules de 326.
Syrlin, Jörg 140.

Tadema, Alma 281.
Tartini, Giuseppe 291.
Tatti, Jacopo (Jacopo Sansovino) 70. 138.
Taubert, Wilhelm 320.
Tauriskos 109.
Tausig, Karl 327.
Teniers der Jüngere, David 229.
Ter Borch, Gerhard 235.
Thalberg 305.
Theed 158.
Thiersch, Friedrich 81.
Thoma, Hans 274.
Thomas, Ambroise 325.
Thornycroft 158.
Thorwaldsen, Bertel 96. 146.
Tieffenbrucker, Kaspar 291.
Tiepolo, Giov. Battista 222.
Tilgner, Viktor 155.
Timomachos 166.
Tintoretto 205.
Tischbein, Wilhelm 237.
Tizian 203.
Tommaso di Ser Giovanni (Masaccio) 179.
Tondeur, Alexandre 155.
Troyon 252.
Tschaikowsky, Peter 327.
Tschirsch, Wilhelm 323.
Tuaillon, Louis 154.
Turner 280.

Uccello, Paolo 179.
Uhde, Fritz von 277.
Uphues 155.

Vanucci, Pietro (Perugino) 184.
Vautier, Benjamin 270.
Vecellio, Tiziano 203.
Veit, Philipp 254. 255.
Velasquez de Silva, Don Diego 224.
Velde, Adrian van de 236.
Velde, Willem van de (der Jüngere) 236.
Verdi, Giuseppe 324.
Verhulst, Jean 326.
Vernet, Horace 249.
Veronese, Paolo 205.
Verrocchio, Andrea del 131.
Viardot-Garcia, Pauline 328.
Vierling, Georg 324.
Vieuxtemps, Henri 326.
Vigée-Lebrun, Frau 243.
Vignon 84.
Viollet-le-Duc 84.
Viotti Giovanni Battista 328.
Vischer, Peter 142.
Vogel, Heinrich 307. 328.
Vogel, Therese 328.
Vogler, Abt 306.
Voigtel 57.
Volkmann, Robert 321.
Volz, Hermann 154.

Wagmüller, Michael 154.
Wagner, Richard 317.
Wagner-Jachmann, Johanna 328.
Waldmüller, Georg 277.
Walker, Frederick 282.
Wallot, Paul 83.
Walther, Johann 292.
Wappers, Gustav 259.
Warth 83.
Waterhouse 85.
Watteau, Antoine 240.
Watts, George Frederick 282.
Weber, Karl Maria von 305.
Weenix, Jan 236.
Weingartner, Felix 323.
Weiße, Christian Felix 298.
Werner, Anton von 270.
West, Benjamin 280.
Westmacott, Richard 158.
Weyden, Roger van der 209.
Weyr, Rudolf 155.
Whistler, James 282.
Wieck, Friedrich 309.
Wieck, Klara 310.
Wilhelm, Meister 175.
Wilhelm von Sens 60.
Wilhelmj, August 328.
Wilkie, David 265. 280.
Wohlgemuth, Michael 214.
Wolf, Hugo 323.
Wolff, Albert 149.
Wolff, Wilhelm 150.
Wouwerman, Philipp 236.
Wyatt, Digby 85.

Zachau 296.
Zampieri, Domenico (Domenichino) 222.
Zeitblom, Bartholomäus 213.
Zelter, Karl Friedr. 308.
Zeuxis 166.
Zevio, Altichiero da 178.
Ziebland 79.
Zöllner, Karl 323.
Zügel, Heinrich 272.
Zumbusch, Kaspar 155.
Zumpe, Herm. 322.
Zumsteeg, Joh. Rud. 307.


E.STECHERT
& Co.
NEW YORK

Digitized by Google